

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
SAMUEL PINEL-ROY

PLAN-IMAGE: PERCEVOIR PAR LE TEMPS

JUIN 2014

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la maîtrise en art

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A

RÉSUMÉ

Cette recherche-création questionne l'utilisation du temps en tant que matériel cinématographique. Comment le cinéaste peut-il prendre le traitement temporel comme dynamique afin d'écrire une mise en scène qui cherche à immerger le spectateur dans une temporalité signifiante et cohérente avec le récit. Ce mémoire rend compte d'une approche à la fois théorique autour de la question du temps cinématographique et à la fois pratique par des laboratoires d'exploration et une œuvre synthèse, sur laquelle la recherche créative s'est principalement appuyée.

Le processus relie des ancrages théoriques à une expérimentation pratique dans un va-et-vient propre à l'heuristique de la recherche-création. Basée sur une phénoménologie d'observation des   tats de la création à partir de la question du temps au cinéma, ma méthodologie se définit par ce cheminement entre questionnements théoriques autour de la pensée de Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman et Edmont Couchot et leurs analyses sur des ancrages pratiques, soit des cinéastes tels que Alexander Sokourov, Philippe Falardeau et Andrei Tarkovsky.

Le projet final, *Ce qui fane*, présente, sous la forme d'un court-métrage de fiction de vingt minutes, l'état de cette recherche au sein d'un projet cinématographique. Au travers de cette expérience de création, les principaux questionnements soulevés dans ce mémoire ont été d'abord observés et par la suite analysés au troisième chapitre de ce document dans leur approche au sein du processus créatif du projet final de court-métrage.

REMERCIEMENTS

Cette maîtrise est la finalité de mon cheminement académique à l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce séjour a non seulement confirmé et précisé mes aspirations professionnelles, mais il m'a fait grandir au sein d'une université dans laquelle j'ai vécu six années incroyables, du baccalauréat jusqu'à la maîtrise.

J'aimerais d'abord remercier mon directeur, Jean-Paul Quiénnec pour sa disponibilité, son engagement et son soutien à me motiver dans ce processus de recherche. Pour son ouverture d'esprit, je remercie ma grand-mère, qui a été au cœur de mon processus de création. Le rayonnement dont elle fait preuve au quotidien m'a inspiré beaucoup plus que des idées scénaristiques. Pour son écoute et son sourire à mes côtés tous les matins, je tiens à remercier ma muse qui m'inspire et m'amène plus loin, Fannie Paquin. Pour leur support de toutes parts, pour leur appui et leur intérêt, je remercie mes parents et ma soeur et mes beaux-parents.

Un merci tout spécial à mon équipe de tournage qui a donné temps et dévotion durant plus de deux fins de semaines au tournage de *Ce qui fane*, aux comédiens, tous bénévoles qui se sont prêtés au jeu et à tous ceux et celles qui ont contribué de près ou de loin au projet. Merci aux gens de l'audiovisuel qui m'ont fait confiance tout au long de mon passage à l'UQAC, notamment Bernard Brisson.

Le projet de création n'aurait pas été possible sans le soutien financier de la fondation TIMI, de la Chaire de recherche en dramaturgie sonore de l'UQAC, des Projets du milieu et de l'Assoart.

Et finalement, merci à mon jury, Jean-Paul Quiénnec, Michaël La Chance et Sébastien Pilote.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES.....	vii
INTRODUCTION.....	1
 CHAPITRE I : ANCRAGES THÉORIQUES ET PROBLÉMATIQUE.....	 p.5
1.1 L'EXPÉRIENCE DU TEMPS CINÉMATOGRAPHIQUE.....	p.6
1.1.1 VIVRE LE TEMPS.....	p.6
1.1.2 ÉCRIRE PAR LE TEMPS.....	p.7
1.1.3 MÉTHODOLOGIE DE CRÉATION.....	p.8
 1.2 DEVANT L'ÉCRAN, DEVANT SOI.....	 p.9
1.2.1 POINTS DE TEMPS ET RÉSONNANCE TEMPORELLE.....	p.9
1.2.2 LE PLAN AU TEMPS PRÉSENT : L'UNITÉ TEMPORELLE FILMIQUE.....	p.11
 1.3 LE TEMPS QUI SE DÉPLOIE.....	 p.13
1.3.1 LE RYTHME VERSUS LE TEMPO.....	p.13
1.3.2 ATTENTE, LATENCE ET AURA.....	p.14
 CHAPITRE II : ANCRAGES PRATIQUES.....	 p.18
2.1 SUBIR LE TEMPS.....	p.19
2.2 LE TEMPS SUSPENDU.....	p.22
2.3 LE TEMPS VIRTUEL.....	p.26
2.4 L'HYBRIDATION TEMPORELLE.....	p.31

CHAPITRE III : PROJET DE CRÉATION.....	p.34
3.1 MÉTHODOLOGIE DE CRÉATION.....	p.35
3.2 LABORATOIRE I : FILMER LE TEMPS.....	p.37
3.2.1 FIXER LE TEMPS.....	p.38
3.2.2 TRICHER LE TEMPS.....	p.39
3.2.3 LE TEMPS DU DEUIL	p.40
3.3 LABORATOIRE II : OBSERVER LE TEMPS.....	p.41
3.3.1 LE TEMPS PRÉSENT.....	p.43
3.3.2 LE TEMPS DU LIEU.....	p.44
3.4 CE QUI FANE.....	p.45
3.4.1 LE RENVERSEMENT DU TEMPS.....	p.46
3.4.2 LA RUPTURE TEMPORELLE	p.49
3.4.3 PHOTOGRAPHIER LE TEMPS.....	p.50
3.4.4 LE TRAVELLING AVANT : RECENTRER LE TEMPS.....	p.55
3.4.5 LE CAUCHEMAR : LA CONFUSION DU TEMPS.....	p.57
CONCLUSION.....	p.60
BIBLIOGRAPHIE.....	p.63
FILMOGRAPHIE.....	p.64
APPENDICE	
A. SCÉNARIO CE QUI FANE VERSION 5 (VERSION DE TOURNAGE)	p.65
B. CE QUI FANE ET LABORATOIRE I.....	DVD

LISTE DES FIGURES

Figure 1: <i>Mère et fils</i> d'Alexander Sokourov (2007).....	p.20
Figure 2: <i>Monsieur Lazhar</i> de Philippe Falardeau (2011)	p.23
Figure 3: <i>Miroir</i> de Andreï Tarkovsky (1975)	p.28
Figure 4: <i>Expérimentation 1: homme en forêt</i> de Samuel Pinel-Roy (2012)	p.32
Figure 5: <i>Expérimentation 1: homme en forêt</i> de Samuel Pinel-Roy (2012)	p.38
Figure 6: <i>Expérimentation 2: Observation chez ma grand-mère</i> (2012)	p.43
Figure 7: <i>Expérimentation 2: Observation chez ma grand-mère</i> (2012)	p.45
Figure 8: <i>Ce qui fane</i> de Samuel Pinel-Roy (2014)	p.51
Figure 9: <i>Ce qui fane</i> de Samuel Pinel-Roy (2014)	p.52
Figure 10: <i>Ce qui fane</i> de Samuel Pinel-Roy (2014)	p.53
Figure 11: <i>Ce qui fane</i> de Samuel Pinel-Roy (2014)	p.53
Figure 12: <i>Ce qui fane</i> de Samuel Pinel-Roy (2014)	p.54
Figure 13: <i>Ce qui fane</i> de Samuel Pinel-Roy (2014)	p.56
Figure 14: <i>Ce qui fane</i> de Samuel Pinel-Roy (2014)	p.56
Figure 15: <i>Ce qui fane</i> de Samuel Pinel-Roy (2014)	p.57

INTRODUCTION

L'exploration de l'image est devenue une vocation alors que j'ai mis un terme à mes études scientifiques pour entreprendre des études en langages médiatiques. Dès lors, je suis passé de la photographie, que je pratiquais de façon amateur depuis quelques années, à la vidéo, rendant plus complexe mon regard photographique. Je voyais la vidéo comme un médium avec beaucoup plus de potentiel artistique que l'image fixe. Elle conservait tout ce que j'aimais de la photographie, cadre et lumière, mais comportait un langage tout autre, demandant une préhension différente du sujet, selon moi plus profonde que la photographie figée. Alors que j'avais appris à pratiquer cette dernière très spontanément, d'un instinct guidant la prise de vue, la vidéo me demandait de réfléchir le temps dans lequel s'étendait cette prise de vue. Ce n'était plus un clic mais un clic suivi d'une attente, d'un temps à penser, d'un langage à articuler jusqu'au moment où je décidais d'arrêter l'enregistrement. Et à cela, s'ajoutaient des possibilités infinies de montage auxquelles le matériel filmique pouvaient se souscrire.

L'instant qui laissait voir sa durée, son développement, son mouvement, m'amenait à être en état d'observation derrière l'appareil. Ce moment du filmage me plongeait entre la réalité devant la caméra et celle que je capturais sur la bande, aux limites d'une méditation sur le monde, à l'endroit même où le temps présent glisse vers la préservation vidéo de son enregistrement. L'acte de filmer m'entraînait entre ces deux temporalités qui se mélangeaient dans mon esprit pour mieux coïncider.

Pour moi, le temps aujourd'hui est un ennemi quotidien, au travers de la société technologique dans laquelle nous évoluons. J'ai de plus en plus de difficulté à chérir son écoulement, en maximisant le débit, colmatant les fuites à tout prix, pour en contrôler chaque moment qui se doit d'être utilisé efficacement. On tente d'accélérer les façons de faire pour entrer dans notre quotidien le plus d'expériences possibles, conscient de toutes les possibilités offertes sous nos yeux par la compression des espaces et l'accessibilité de la communication. J'ai toujours cette impression que le temps de vivre et notre rapport au temps ont changé. On semble tenter de se souvenir du temps, sans nécessairement le vivre. On a tout pour le noter, pour s'en rappeler, pour le photographier, pour le « vidéographier » mais voulons-nous toujours le ressentir, prendre part à son écoulement révélateur, à cette réflexion sur la mort qui nous attend, à la manière dont nous avons vécu? Le temps paraît ne plus s'inscrire dans la mémoire de la même manière, surchargée, surimpressionnée d'expériences multiples, incapable d'encaisser le trop rapide et le trop plein. Je généralise ici effectivement, de manière un peu naïve, mais ce ressenti m'interpelle tout particulièrement et me fait réfléchir à ma propre approche du temps.

Et face à cela, le cinéma est pour moi un frein, un outil d'arrêt, un moyen de contrôler ce temps, de lâcher prise face à sa contention sur notre quotidien. S'asseoir dans un cinéma pendant deux heures devient une respiration nécessaire, à condition bien sûr que le cinéaste m'offre ce temps recherché. Je veux entrer dans un univers qui n'est pas le mien, vivre au présent, prendre le temps de regarder et d'écouter. Ce pourrait tout aussi être une marche en forêt, mais le cinéma a ce pouvoir de nous faire vivre un condensé de temps, par l'ellipse

notamment, mais surtout par son pouvoir de téléportation vers un autre ici et maintenant, ouvrant les limites de l'espace-temps. Cette magie me surprend à chaque fois. Je sors du cinéma, à moitié connecté au réel que je redécouvre, mais en même temps tellement présent, conscient et vivant. Je me suis transporté dans l'autre, dans une vision d'auteur, dans une vision du monde qui n'est pas la mienne. Et devant cet état, je redirige la question vers moi. Comment transporter le spectateur dans cet état de conscience du présent que je recherche alors que c'est moi l'auteur, le cinéaste? Comment faire vivre ce temps jusqu'à y voir autre chose que ce qui nous est présenté? Comment prendre le passage du temps comme matériel à raconter plus loin que l'image et le son, au-delà du récit, jusqu'à ce que l'on se projette dans son propre passé pour mieux vivre le présent raconté?

À travers ces questions, je tenterai dans ce mémoire de partager le cheminement de ma recherche-crédation autour de ce questionnement sur le temps comme matériel cinématographique. D'abord, j'établirai quelques bases théoriques et méthodologiques sur lesquelles j'ai construit ma réflexion, notamment au travers des écrits de Tarkovsky, cinéaste qui a théorisé son approche cinématographique, de Georges Didi-Huberman en tant qu'anthropologue de l'image et de son traitement temporel et d'Edmond Couchot, plasticien, théoricien et auteur d'un inspirant ouvrage sur l'appréhension du temps entre le regardeur et le créateur¹. Puis, au second chapitre, j'ouvrirai ma réflexion en établissant des liens avec trois œuvres, soit *Mère et fils* (1997) d'Alexander Sokourov, *Monsieur Lazhar* (2011) de Philippe Falardeau et *Miroir* (1975) de Andrei Tarkovsky. Je terminerai en

¹ Cet ancrage quelque peu interdisciplinaire, n'est pas donc une revue de littérature sur la question du temps mais bien plutôt un matériel théorique qui motive une démarche pratique.

présentant de quelle manière le volet création de ma recherche s'est inscrit au travers d'un va-et-vient entre des expérimentations pratiques et des analyses théoriques, et j'expliquerai le processus qui a mené jusqu'au projet final, *Ce qui fane* (2014), un court-métrage de fiction racontant l'histoire d'un jeune garçon élevé par sa grand-mère. De quelle manière puis-je empreindre ce film, dans mon écriture et mes choix de mise en scène cinématographique, d'une temporalité qui permet d'aller au-delà du récit lui-même dans notre ressenti de celui-ci? Comment l'utilisation du temps comme matériel cinématographique peut-il me permettre d'amener le spectateur plus profondément au cœur de son expérience filmique? Je tenterai, par cette recherche-crédation, de creuser au cœur de ces questions.

CHAPITRE I

ANCRAGES THÉORIQUES ET PROBLÉMATIQUE

1.1 L'EXPÉRIENCE DU TEMPS CINÉMATOGRAPHIQUE

1.1.1 VIVRE LES TEMPS

Le temps vécu devant une œuvre cinématographique est intrinsèque au traitement du temps transmis par le langage du cinéaste lui-même, alors qu'il conçoit son oeuvre. Didi-Huberman, anthropologue de l'image, commence son ouvrage *Devant le temps* en nous rappelant que « Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps »². Et ce temps devient celui du spectateur, immergé de l'univers diégétique qui devient son présent actuel alors qu'il vit l'œuvre. Et par cela, l'univers filmique a une temporalité unique et autonome, insufflée par les choix créatifs du cinéaste. Cela n'opère en rien une interprétation objective de ce temps présent par le spectateur mais, au contraire, lui permet d'être vécu de différentes manières par la singularité de chacun (j'aborderai plus loin la question).

Il y a parallélisme décalé du temps vécu à l'écran et du temps vécu par le spectateur sur le siège dans la salle de cinéma. La dilatation de l'expérience filmique, par l'effet condensateur du temps dans la nature même du cinéma, amène le spectateur dans un ailleurs, une autre vision du monde. On semble vivre beaucoup plus que 90 minutes sous un point de vue de l'autre. L'esthétique visuelle et sonore projette le récit vers une expérience immersive et révélatrice. Comment le film porte-t-il le spectateur dans ce temps parallèle, décalé de la réalité, conditionnel à la pertinence de l'expérience temporelle? Pour en venir à cela, le traitement de la temporalité ne peut qu'être essentiel à la direction du film, des

² DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le temps*. Éditions de Minuit, p.9.

choix créatifs opérant sa genèse et son envol. Mais comment empreindre ce temps filmique d'une cohérence qui s'allie au récit, à l'histoire racontée?

1.1.2 ÉCRIRE PAR LE TEMPS

Tarkovsky (1989) déclare que « le rythme au cinéma se transmet au travers de la vie visible et fixée de l'objet dans le plan »³. Ce que l'on filme détermine comment on le filme. Ce qui vit devant la caméra pourrait imprégner l'enregistrement du rythme intrinsèque à sa propre vie. Le cinéaste devrait donc être en mode d'écoute de ce qu'il enregistrera sur pellicule (ou support numérique), de l'écriture au tournage jusqu'au collage de chacune des unités de temps que sont ses plans. Il pourrait par conséquent créer, par sa mise en scène et ses choix d'écriture cinématographique, une temporalité qui rythme son écoute. En d'autres mots, il doit prendre conscience de la manière dont nous, spectateurs, aborderons le temps qu'il nous offre, comment nous l'interprèterons et le vivrons. Forcément surviennent des questions d'emplacement de la caméra, d'échelles de plan, de focale utilisée, de montage, de traitement sonore, de point de vue auditif, de jeu d'acteur, de lumière, de sujets traités, d'histoire racontée, de décors et d'accessoires. En somme, tout ce que le filme contient peut, d'une manière ou d'une autre, influencer notre approche du temps qu'il raconte. Le monde de l'art ne se souscrit pas aux recettes et donc l'idée derrière cette recherche n'est pas d'en trouver les secrets, mais plutôt d'en révéler quelques rouages. À cela, Tarkovsky ajoute que « le rythme n'est ni pensé ni construit par des procédés arbitraires purement

³ TARKOVSKY, Andrei (1989), *Le temps scellé*, Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, p.114.

intellectuels. Le rythme d'un film naît spontanément de la perception profonde que le réalisateur a de la vie, de sa « recherche du temps »⁴.

1.1.3 MÉTHODOLOGIE DE CRÉATION

Dans l'optique d'une recherche-crédation, la démarche conceptuelle se construira à travers une méthodologie expérientielle, du comment et du pourquoi de ce travail temporel. Par une approche phénoménologique, nous souhaitons explorer un processus créatif à partir d'observations sur le résultat de ma création et le cheminement qui y a mené. Merleau-Ponty défendait que la perception cinématographique se distinguait de la perception ordinaire, car c'était une perception qui devait s'expérimenter.⁵ À ce propos, une de ses phrases souvent citées nous dit que «[...] c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit ».⁶ De là, sur le plan méthodologique, c'est par la perception du processus en amont de mes choix créatifs et une analyse du pourquoi intuitif derrière ces choix que je questionnerai le rapport au temps de mon écriture cinématographique. Au travers de la conception d'une œuvre complète, soit un court-métrage de fiction d'une vingtaine de minutes, et la réalisation de divers laboratoires expérimentaux, j'observerai comment mon traitement du temps peut porter le film vers une expérience plus riche au point de vue perceptif. Ainsi, en m'appuyant sur une démarche heuristique, je veux montrer comment une conscience de mes choix, en tant que cinéaste sur le traitement du temps à l'intérieur de mon œuvre, a

⁴ TARKOVSKY, Andrei *op. cit.*, p. 114.

⁵ Voir l'article de Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit » Merleau-Ponty et la perception cinématographique, dans la revue Rue Descartes 2006/3, n° 53, PUF.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice (1996), *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, NRF, p.74.

reposé sur un va-et-vient entre la réalisation cinématographique, une analyse esthétique d'autres références artistiques et un ancrage théorique. Cette méthodologie, qui vise à créer et à arrimer mon processus de création dans une temporalité immersive et révélatrice de sens comme de sensation, représente aussi une possibilité phénoménologique pour le spectateur :

« La fonction du film n'est pas de nous faire connaître les faits ou l'idée. [...] Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même. L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties. C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments ».⁷

Effectivement, à travers ma recherche réflexive comme à travers mon geste de création, cet arrangement du *point de vue*, je l'ai voulu dépendant de mon expérience et de mes choix du *point de temps*.

1.2 DEVANT L'ÉCRAN, DEVANT SOI

1.2.1 POINT DE TEMPS ET RÉSONNANCE TEMPORELLE

Le cinéma est en soi un objet anachronique qui renvoie vers un passé déjà vécu qui se réactualise en tant que présent en construction, image après image. Comme le mentionne Didi-Huberman (2000) : « Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle -, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p.73.

pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise ».⁸ Le cinéaste nous offre un point de temps sur une situation, par des choix qui se doivent conscients de ce temps (re)présenté, réactualisé. En soumettant une vision d'auteur au flux temporel qu'il enregistre par sa caméra, le cinéaste tente d'allier la temporalité de son film à un temps « au delà du cadre lui-même; où le cinéma se définit en tant que processus bilatéral » comme l'affirme Andrei Tarkovsky⁹.

À ce propos, Edmond Couchot, plasticien et théoricien s'intéressant à la relation entre l'art et la technologie, a apporté une pertinente réflexion dans son livre *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication* (2013). En effet, M. Couchot met de l'avant un concept de « résonance temporelle » où l'image ne serait intelligible qu'à la condition d'un partage du temps présent entre le créateur et son spectateur. Ainsi, le spectateur doit entrer en « empathie » avec le créateur par une « simulation mentale consciente de la subjectivité d'autrui ». Par cela, il se projetterait dans l'ici et le maintenant de l'instant de création. Entrer en cohésion avec l'œuvre passerait par ce ressenti du temps partagé, du « point de temps » de son auteur. Cette question est intéressante en théorie, mais comment s'applique-t-elle au niveau créatif/pratique, à l'instant où ce « point de temps » n'est pas encore partagé, en réflexion, au moment même de la naissance de l'œuvre? Évidemment, la question ne se pose pas directement, puisque ce « point de temps » n'est pas un instant clair, mais un espace flottant, étendu dans le temps. Par exemple, au cinéma, ce temps de création s'articule et se définit à différents moments

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p.10.

⁹ TARKOVSKY, Andrei, *op. cit.*, p.118

(écriture, tournage, montage). Ce mémoire ne peut aller aux profondeurs de cette question qui déborde de la recherche-création en cours. Par contre, cette notion d'empathie n'est pas insignifiante pour le créateur. En effet, « elle permet de reconnaître que l'autre est pareil à nous, sans que nous nous confondions avec l'autre »¹⁰, nous dit M. Couchot. Ainsi, il y a toujours un jeu entre le vécu raconté dans l'œuvre (imprégné forcément d'une part du vécu du créateur) et celui du spectateur qui traverse forcément son passé pour entrer en connexion avec le « nouveau présent » de l'univers filmique que le cinéaste lui présente. On peut développer davantage en affirmant qu'il y a une sorte de partage dans la naissance d'images-souvenirs qui éveillent, par résonnance, une cohérence entre le passé de l'auteur et celui du spectateur. Cela nous ramène au cinéma en tant qu'objet anachronique et au questionnement de la problématique: Comment l'écriture cinématographique au sens large peut-elle se servir de l'anachronisme filmique, c'est-à-dire de la compréhension du spectateur que le temps film   n'est pas celui qui file dans la salle de cinéma au moment où l'on regarde le film? « Poser la question de l'anachronisme, c'est donc interroger cette plasticité fondamentale et, avec elle, le mélange, si difficile à analyser, des différentiels de temps à l'oeuvre dans chaque image »¹¹.

1.2.2 LE PLAN AU TEMPS PRÉSENT : L'UNITÉ TEMPORELLE FILMIQUE

Les   v  nements du récit prennent sens dans un enchaînement sur l'axe temporel horizontal du temps toujours en rapport avec un point de référence : le présent du récit. Ce

¹⁰ COUCHOT, Edmond (2007), *Des images, du temps et des machines dans l'art et la communication*,   ditions Jacqueline Chambon-Actes Sud, p. 49.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p.17.

présent n'est pas unique et stable mais se déboucle en passé actuel et virtuel, tel qu'introduit chez Deleuze dans son ouvrage *Image-temps* (1985), présentant l'image comme valeur de temps au-delà même du mouvement. En effet, par son principe d'image-cristal, il affirme que « l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, ou du présent et du passé, de l'actuel et du virtuel, ne se produit donc nullement dans le tête ou dans l'esprit, mais dans le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature »¹². Ainsi, ce mécanisme introspectif des images-souvenirs résonnant à travers la temporalité propre du spectateur n'est pas automatique. Au contraire, il est dépendant de la profondeur temporelle des images, de leur nature complexe renfermant un contenu latent (nous y reviendrons plus loin) qui n'attend qu'à se déployer. Il est alors intéressant de vérifier que cette approche théorique s'arrime parfaitement à la pensée d'un praticien tel que Tarkovsky :

[...] l'image cinématographique naît pendant le tournage et elle n'existe qu'à l'intérieur du plan. C'est pourquoi, en tournant, je suis si attentif à l'écoulement du temps dans le plan, pour essayer de le fixer et de le reproduire avec précision. Le montage articule ainsi des plans déjà remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donne la vie.¹³

La temporalité et le rythme qui s'y moulent sont inhérents au plan et doivent donc être réfléchis dans celui-ci, avant même l'établissement d'un certain ordre par le montage. C'est de cette manière qu'il me semble possible de réfléchir la réalisation et l'écriture d'un film : par le plan.

¹² DELEUZE, Gilles (1985), *Image-temps*. Paris, Éditions de Minuit, p. 94.

¹³ TARKOVSKY, Andrei, *op. cit.*, p. 109.

Le travail temporel du cinéaste passe nécessairement par une réflexion par et pour le plan. Considérer le plan comme unité temporelle première est aussi considérer son autonomie. En effet, il doit être empreint d'un temps unique à lui. En d'autres mots, signifier seul, hors de son montage, qui ne pourra que lui en insuffler plus de profondeur et d'articulation. En ce sens, Deleuze confirme à travers son concept de l'image-temps que l'image cinématographique ne signifie plus seulement par son mouvement mais aussi par le temps qui s'y écoule. Un plan bien construit permettrait donc de percevoir au-delà de son contenu, grâce au temps qui lui insuffle une profondeur sémantique, un élan vers le passé et le futur, une « résonnance » menant vers une « empathie » révélatrice chez le spectateur.

1.3 LE TEMPS QUI SE DÉPLOIT

1.3.1 LE RYTHME VERSUS LE TEMPO

L'autonomie du plan peut mener le cinéaste à écrire à partir du plan plutôt qu'à partir de la scène. Il ne s'agit pas de restreindre radicalement l'écriture filmique au plan, ni de glorifier le plan séquence comme seul outil, mais de rendre conscient le créateur des choix de découpage de ses scènes et de l'impact de ce découpage sur le temps vécu. De plus, il faut distinguer la durée du rythme. Dans son livre *Turbulence and flow in film*, Yvette Biro (2007) apporte une intéressante différenciation du rythme et du tempo en s'appuyant sur des principes musicaux :

[...] le tempo est dépendant du rythme car c'est le rythme qui a d'abord un effet structurant en réponse à des besoins inhérents. Le rythme, tel qu'appliqué à notre domaine, est la conception dramatique elle-même. C'est une question secondaire de savoir si l'exécution du présent unique, motif caractéristique, sera rapide ou lent. Les musiciens sont également d'avis que «tandis que les

changements de tempo vont modifier le caractère de la musique et peut-être influencer notre idée de leur rythme de base...le tempo n'est pas une relation. Pressé ou relâché le tempo n'a pas le pouvoir de modifier l'organisation rythmique.»¹⁴

Ainsi, la durée qui enrichit le rythme n'est pas simplement une notion de court ou long dans la découpe d'une scène. C'est une partie intégrante de la mise en scène, du positionnement de la caméra, du mouvement et de la présence des comédiens. Le rythme se crée par les choix du cinéaste, en amont du montage et au-delà de la durée de ses plans. Elie During, philosophe, s'allie à André Bazin dans son ouvrage *Faux raccords : la coexistence des images* en affirmant que « [...] l'opération de montage [...] se contente de prolonger l'œuvre d'enregistrement du réel qui, comme l'a dit Bazin, a pour premier office de produire une espèce de moulage ou d'empreinte de la durée ».¹⁵

Le rythme est relié à ce qui est fondamental au plan, soit ce qui y vit, y évolue devant nous mais aussi de la manière dont ce plan est construit. Mais comment, alors que l'on écrit par le plan, peut-on l'imprégner d'un rythme s'alliant au contenu et à la mise en scène? Comment celui-ci insuffle-t-il la temporalité nécessaire, comme valeur d'immersion, voire de perception de ce plan? Prendre la durée comme levier primordial à cette immersion en est probablement une clé. En comprenant mieux le rythme intrinsèque au plan, la durée en tracera simplement les contours afin de mieux y entrer, jusqu'aux profondeurs de son

¹⁴ BIRO, Yvette (2007), *Turbulence and flow in film*. Bloomington, Indiana University Press, p.232 (traduction libre)

¹⁵ DURING, Elie (2010), *Faux raccord : la coexistence des images*, Actes Sud/Villa Arson, p. 109.

contenu. Cette durée n'influe donc pas directement sur le rythme mais en est le levier perceptif.

1.3.2 ATTENTE, LATENCE ET AURA

Plusieurs mécanismes se mettent en œuvre alors que le plan se déploie, d'abord devant ce que l'on voit, mais aussi devant ce qui nous est inconnu. Sortir de l'obligation classique où l'on doit tout voir, tout entendre, voilà maintenant plus d'un siècle que les cinéastes s'y efforcent, portant leurs œuvres au-delà du récit même. Ne pas montrer quelque chose ou le montrer d'une certaine manière peut avoir autant de portée, voir davantage que de le présenter tel quel au spectateur. De cela découlent deux principes fondamentaux du traitement temporel du plan : l'attente et la latence.

Alors que l'image est dévoilée, nous entrons en relation avec son présent, à son rythme qui nous y fait plonger. Nous observons, écoutons son contenu, conscients que celui-ci détient des détails s'alliant au récit, aux personnages, à la situation. Qu'arrive-t-il une fois que ce plan a épuisé son contenu, que son écoute semble, à prime abord, ne plus rien apporter de nouveau? Soit nous cherchons à y voir plus loin, soit nous détournons notre attention, avec la certitude qu'il n'y a rien d'autre. La durée du plan nous fait basculer vers l'un ou l'autre, à son extrémité temporelle. Lorsque le plan (et les choix du cinéaste qui ont mené à la création de ce plan) justifie une écoute, un regard prolongé sur son contenu, le spectateur tombe en mode d'attente. Nous nous attendons à quelque chose de plus, nous cherchons le deuxième sens, la venue d'un élément nouveau, d'un changement, d'une

découverte, en sentant les choix du cinéaste à l'oeuvre. Mais qu'arrive-t-il lorsque nous dépassons ce stade, que nous sommes conscients qu'il n'y aura peut-être rien d'autre au premier niveau et que la durée devient un choix clair et déterminé? Alors, nous découvrons la latence du plan, cet état où le visionnement prolongé d'un plan nous amène à voir au-delà de son contenu, au-delà du cadre et du récit lui-même.

Cette latence de l'image s'allierait-elle alors au concept de l'*aura* tel que discuté par Walter Benjamin et repris par Didi-Huberman dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde?* « L'aura serait un espacement oeuvré [...] qui nous entourerait, nous saisirait, nous prendrait dans son filet. Et finirait par donner naissance, [...] dans cette atteinte de la visibilité, à quelque chose comme une métamorphose visuelle spécifique, émergeant de ce tissu même, de ce cocon [...] d'espace et de temps ». ¹⁶ Georges Didi-Huberman ajoute sur la conception de Benjamin que « c'est plutôt d'un regard oeuvré par le temps qu'il s'agirait [...], un regard qui laisserait à l'apparition le temps de se déployer comme pensée, c'est-à-dire qui laisserait à l'espace le temps de se retramer autrement, de redevenir du temps ». ¹⁷ Le point de temps de l'auteur deviendrait celui du spectateur, l'image redevenant du temps et y déployant du même coup sa poésie. De ce fait, le plan devient une arme à retardement, où sa durée est le seul moyen d'en atteindre la pleine intelligibilité, l'apparition de son aura qui transformerait notre appréhension de celui-ci en l'amenant aux profondeurs d'un temps où se rejoignent créateur et spectateur.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de minuit, p. 103.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

En somme, le temps cinématographique rend possible l'immersion du spectateur dans l'oeuvre. Son traitement est directement lié à sa préhension du film, à l'intérêt et à l'implication qu'il lui donne. Comme nous le mentionnons plus haut, le créateur a la possibilité de se servir de ce temps pour porter son récit au-delà de la diégétique elle-même. Et le plan, ou devrait-on l'appeler plan-image pour mieux en cerner la valeur, comme unité temporelle première, est l'assise de l'oeuvre. En réfléchissant d'abord par le temps intrinsèque au plan-image, le cinéaste peut, par sa mise en scène, y créer un rythme et une poésie. Ces derniers pourront se vivre par la durée de ce plan-image, qui peut servir de levier au contenu latent de celui-ci. Prendre le temps d'y voir plus loin, de regarder au travers de la durée est une forme d'accessibilité à l'*aura* du film, à un espace-temps nouveau où se confrontent un temps passé, ou même mental, imaginaire ou virtuel, où le spectateur et l'auteur se retrouvent.

Et comment le rythme insufflé par la mise en scène et par la durée du plan peut-il influencer notre approche de ce plan, notre immersion dans celui-ci jusqu'à l'atteinte de cet *aura*, aux abords du soulèvement de son contenu au débordement du cadre? Les réponses ne peuvent être étudiées sans contexte, d'où l'importance de les poser sur des oeuvres, d'abord celles de cinéastes reconnus, en deuxième partie de ce mémoire puis, sur mon court-métrage *Ce qui fane*, au troisième chapitre.

CHAPITRE II

ANCRAGES PRATIQUES

Le traitement du temps ne peut faire abstraction de l'oeuvre qu'il appuie. Le cinéaste raconte avant tout une histoire, trace les contours d'un monde qu'il met sur pied. Ainsi, le traitement temporel doit s'imbriquer aux sujets abordés dans l'œuvre. À quoi voit-on que le traitement du temps peut servir le cinéaste pour aller au-delà du sujet qu'il aborde par son récit et du même coup le servir? Et pourquoi cette position esthétique devient à l'instar de filmer, une perception qui doit s'expérimenter comme nous l'avons mentionné avec Merleau-Ponty? Différents cinéastes ont été au cœur de ces enjeux esthétiques en travaillant rigoureusement dans ce sens, prenant le temps comme un matériau à raconter, à faire voir plus loin que les limites de leurs cadrages.

2.1 SUBIR LE TEMPS

Par son oeuvre *Mère et fils* (1997)¹⁸, Alexander Sokourov, cinéaste russe reconnu pour ses films hors-normes, raconte l'histoire d'un homme au chevet de sa mère mourante. Sa facture visuelle aux limites de la peinture, truffée de distorsions, aux couleurs délavées vers un brun vert contrasté par le gris noir du ciel orageux, trace des plans par tableau où s'écoule un temps lourd et sans limite. Alors qu'il quitte la maison, où sa mère malade est couchée et endormie, le fils s'évade au travers des chemins de campagne, entre champs et forêt. C'est au cours de son périple que l'on sent peu à peu que sa mère est décédée, lui qui vit maintenant son deuil au travers d'une nature adoucie par les paysages flous et le souffle du vent dans les herbes. Un ciel nuageux, profond et sombre dessine les contours d'une nature puissante, au-delà des pouvoirs de l'homme.

¹⁸ SOKOUROV, Alexander (1997), *Mat i syn (Mère et fils)*, 35mm, 73min.



Figure 1: *Mère et fils* d'Alexander Sokourov (2007)

Une scène (49min57 à 51min33) de l'œuvre m'intéresse particulièrement au niveau temporel. Lorsque l'homme se tient debout dans un champ, un train passe derrière, au loin, traversant le paysage jusqu'à sa sortie du cadre. L'homme le regarde et l'observe, les pieds ancrés au sol, se tournant pour suivre la locomotive qui s'éloigne derrière lui. Son corps se tord, regardant derrière mais tout en gardant les pieds vers l'avant. Un plan large et fixe présenté par un point de vue légèrement plongé (caméra plus haute que le sujet, mais la vue est tout de même très frontale) avec une profondeur de champ très grande. C'est dans cette esthétique que le temps s'alourdit et se dilate, ouvrant vers un passé qui nous est transmis par ce présent que l'on nous fait subir par sa lenteur. Je choisis le mot *subir*, car nous sommes pris dans cet univers fixe du plan où le mouvement ne nous est pas possible en tant que spectateur. Nous ne pouvons que subir le temps et le mouvement qui se déroule à

l'intérieur de ce temps (de sa durée comme de son rythme), dans la fixité de l'image. Le train vient métaphoriser d'autant plus ce temps qui passe par sa translation d'un bout à l'autre du cadre. Le temps est le matériau premier de la poésie de Sokourov, qu'il travaille autant par l'image que par le son. Le temps transparait, semble suinté de l'image par l'évidence du poids qu'il a sur celle-ci. Le mouvement du train, l'attention du personnage dans lequel on se projette, nous force à être là, à subir cette durée. Ce poids du temps est aussi celui du corps. En effet, sa torsion entre l'avant et l'arrière, entre le mouvement et sa pose figée où la tête est seule à être ailleurs nous ramène au poids du corps du protagoniste. La composition du plan présente ce corps comme décentré, en avant-plan, augmentant la tension entre le train et ce corps qui se tord vers lui. Le poids du temps, métaphorisé par le poids du corps, est à l'image du deuil, du temps à la fois réparateur et douloureusement rugueux. L'écho du train qui siffle sa présence fait accourir l'homme au plan précédent, appelé par le train comme s'il ne voulait pas le manquer, le voir passer absolument. Le vent qui souffle sans fin sur la bande sonore fait glisser la durée sur le paysage dans une fluidité immersive.

En effet, le traitement pictural et sonore permettent au temps de se déployer, de sortir du présent qui passe pour tomber dans un temps contemplatif, comme s'il était réfléchi dans un miroir, nous renvoyant du même coup vers un passé. Comme le dit Deleuze: « De même qu'on perçoit les choses là où elles sont, et qu'il faut s'installer dans les choses pour percevoir, de même nous allons chercher le souvenir là où il est, nous devons nous installer d'un saut dans le passé en général, dans ces images purement virtuelles qui n'ont pas cessé

de se conserver le long du temps ».¹⁹ L'attente et la réflexion qui s'y amorcent ne seraient pas perceptibles si l'auteur n'utilisait pas cette frontalité fixe, attachée à une durée comme levier vers l'au-delà de l'image, à travers laquelle on ne voit plus seulement ce qui nous est présenté mais que l'on regarde comme dans un miroir. De là, une autonomie narrative se développe dans la mise en scène et son esthétique picturale, aux limites de la peinture, mettant en abyme le moment qui passe et qui résonne/réfléchit alors par dédoublement vers un passé qui a été. En somme, la poésie de la mise en scène prend sens dans la composition du plan, dans ses choix esthétiques et dans sa durée. Le temps lourd et imaginaire, intrinsèque au plan, devient le matériel premier du dépassement de la narrativité. Et de ce fait, il en est aussi le début d'une poésie, elle-même dépendante des éléments mis en scène (ouverture et frontalité de la composition du point de vue au travers d'un ciel écrasant et un vent orageux, le train qui passe, l'homme debout, enveloppé et tordu qui regarde ce train) et de la durée à laquelle cette mise en scène est confrontée. Ainsi, en m'emparant de cette confrontation au temps devant ou dans laquelle Sokourov nous convoque, j'ai voulu montrer que nous subissons une matérialité du temps qui nous permet de transcender le récit vers une réflexion des temps virtuels et passés. À ce temps subi, je souhaiterais maintenant examiner un temps suspendu, comme une autre possibilité d'un plan immersif au cinéma.

¹⁹ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 107.

2.2 LE TEMPS (SUS)PENDU

Alors que Sokourov nous fait subir le poids du temps, dans son film *Monsieur Lazhar*²⁰, le réalisateur québécois Philippe Falardeau, de son côté, le suspend par une judicieuse mise en scène. Lors de la découverte de la professeure morte, pendue dans sa classe, par le jeune protagoniste de son récit (2min24 à 4min48), le cinéaste nous présente l'action par un plan-séquence d'un peu moins de 2min30. Il rend compte d'un moment charnière du film par une caméra très simple, à l'épaule, presque qu'immobile dans l'espace, suivant les événements d'un côté et de l'autre du corridor, en panoramique, comme un témoin silencieux.



Figure 2: *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau (2011)

La scène commence lorsque le petit garçon arrive dans le corridor avec une caisse de berlingots de lait. Il s'arrête pour déverrouiller son casier et y mettre ses vêtements. Alors qu'il veut entrer dans la classe, il se bute à une porte barrée. C'est en regardant par la lucarne de la porte de classe qu'il découvre le corps accroché au-dessus des pupitres. Sous

²⁰ FALARDEAU, Philippe (2011), *Monsieur Lazhar*, 35mm, 95min.

le choc, il court chercher de l'aide au bout du corridor. La caméra suit son mouvement en panoramique, tout en restant au même endroit. C'est à ce moment que le temps se suspend, au sursaut de la macabre découverte. La caméra nous fait rester à l'endroit du traumatisme, se contentant de rester devant la porte, attendant la suite, en laissant le petit garçon s'éloigner et sortir du champ. Un moment flottant, retenu dans son souffle s'amorce alors. Est-ce que le plan assume de plus en plus un temps suspendu pour vivre à travers le rythme plutôt qu'à travers la confrontation aux faits, ce corps lui-même (sus)pendu? Une fois encore, c'est au-delà de l'image qu'il nous faut percevoir l'intention du filmeur. Un corridor vide, quelques sons de pas et de voix d'élèves qui arrivent au loin nous raccrochent à la réalité alors que nous restons, en tant que spectateur, pris dans la suspension du traumatisme. La tension monte alors que les élèves approchent (simplement d'un point de vue sonore, la caméra toujours sur le corridor vide où le jeune garçon est disparu à la recherche d'une aide). Et le temps devient encore une fois lourd, prégnant, stressant, gagnant de sa valeur dramatique dans sa participation active à la structure de l'action. Le suspense s'estompe quand une professeure arrive en courant, demandant aux étudiants de retourner dehors, juste avant de découvrir l'évènement. La jeune protagoniste, une élève, arrivée de dehors, se glisse alors jusqu'à la porte, à l'insu de la professeure occupée elle aussi à comprendre ce qu'il en est de leur professeure.

Le choix dramaturgique de Falardeau est judicieux. Le choc de la découverte suspend un moment improbable alors que l'attente de la caméra nous le fait subir, nous y emprisonne. Cette femme est là, morte. On ne peut plus rien y changer. Le temps coule, lourdement,

dans l'attente de ce qui peut survenir après cet événement. En effet, le choix du plan-séquence et surtout de son cadrage (et des mouvements d'appareil), offre un point de temps qui glisse sur le malaise, impossible à rompre dans la dure réalité du moment. Le flux temporel est continu, on ne peut y échapper, s'en sortir, se dénouer. Il nous tient sur sa corde raide, nous enveloppe de son état trouble en métaphorisant les faits en place dans le récit par son travail temporel. S'ajoute à cela la caméra épaulée qui nous fait sentir quelqu'un derrière l'image, en attente, subissant l'événement comme nous. Le temps est alors incarné par le cadreur qui accentue la valeur dramatique du temps en laissant son émotion, sa corporité, son tremblement se faisant sentir dans une correspondance à ce corps suspendu dans le cadre que l'on ne voit pas. Car effectivement, le corps pendu n'est pas *off*, il est dans le cadre caché. La lucarne de la porte est redoublée par le cadre qui se retient.

Sokourov nous emprisonne dans une durée par la fixité d'un cadre. Il nous permet de percevoir plus loin que son contenu au travers d'une recherche ou d'une quête dans «l'image paysage». Il nous soumet à une attente, peut-être celle de ce garçon en attente de se libérer d'une mère malade, prêt à fuir dans ce train qui passe. Falardeau, de son côté, nous amène à vivre le suspense du personnage, à nous faire entrer dans son traumatisme au travers d'une caméra qui suit l'action, organiquement, comme si nous devenions le témoin, voire même la résonnance, en tant que spectateur de l'événement. Le cadrage et le mouvement de la caméra (ou non) sont utilisés de deux manières bien différentes, mais qui transmettent toutes deux un choix temporel clair: le cinéaste articule un langage temporel qui nous fait subir, vivre et même toucher le temps. Car ce n'est pas l'action qui se déroule à

l'intérieur du plan qui amène nécessairement ce temps à devenir lourd, pesant. C'est le choix évident dans la mise en scène et la manière dont cette action nous est présentée par la caméra qui nous fait accéder à un plan à la fois suspendu et immersif, empreint d'une durée, d'une présence sentie (celle du cadreur) et d'un autre côté fixé dans l'immobilité du mouvement. Dans les deux cas, les deux cinéastes nous amènent plus loin que le contenu du champ lui-même. Évidemment, à l'inverse, ce choix est cohérent avec l'action qui s'y déroule, propulsant le récit de l'avant avec une profondeur, une rigueur cinématographique. Pour revenir aux propos de Tarkovsky, on peut dire que ces cinéastes sont à l'écoute du rythme intrinsèque de leurs plans. De mon côté, je ferais l'hypothèse que cette écoute se produit non seulement au tournage mais bien en amont, au moment même où la mise en scène s'est écrite. Il me semble que pour obtenir ce résultat au tournage, ces cinéastes ont dû empreindre leur scène, dans la conception de leur découpage et donc de leur dramaturgie, d'une intention temporelle, d'une utilisation du temps comme un matériel à raconter.

Des deux côtés, le traitement temporel a usé des deux principes énoncés au premier chapitre: l'attente et la latence. Le premier déclenchant le deuxième, qui émerge par les choix de mise en scène des cinéastes. L'un ne va pas sans l'autre. Si l'attente n'est pas mise en place avec souci, l'élément latent du plan ne peut surgir, faire surface. Encore une fois, c'est la mise en scène (choix esthétique, cadrage, traitement sonore, jeu des comédiens, etc), en d'autres mots le langage temporel, qui structure ce mode d'attente. Celui-ci relance et approfondit notre questionnement : vers où cette durée nous a mené et où nous mènera-t-

elle? Peut-être nous mènera-t-elle vers nous-mêmes, dans notre propre passé en résonnance de ce présent duquel ces cinéastes se servent pour raconter leurs histoires, nous y immerger pour mieux nous en faire ressortir.

2.3 LE TEMPS VIRTUEL

D'une manière tout autre, Andrei Tarkovsky nous entraîne, dans ses œuvres filmiques, vers cette résonnance temporelle par un emprisonnement non plus soumis à un flux continu dans la durée, mais empreint d'irréel, au-dessus du temps présent, dans les vapes flottantes de la rêverie et du cauchemar. Son film *Miroir*²¹ (1975) est sans aucun doute une œuvre marquante du cinéma de la deuxième moitié du 20^e siècle. Par sa déconstruction du récit et son traitement temporel éclaté, l'œuvre du maître russe ouvre une fenêtre sur un monde de la mémoire, fragmentée de bribes fantomatiques et de rêveries dispersées. *Miroir* nous entraîne dans l'histoire d'un homme que l'on ne voit pas, Alexei, mais dont on explore le vécu au travers d'un travail des temporalités, enchevêtrées dans un traitement cinématographique complexe et très calculé.

L'expérience esthétique que le film de Tarkovsky permet est une poésie visuelle enivrante au travers d'images oniriques qui naviguent entre l'inquiétant et le familier. L'œuvre nous emporte vers la contemplation de la mémoire d'autrui, intrigante et mystérieuse, aux remords et craintes qui persistent, aux souvenirs brisés et reconstitués par le présent qui les contaminent. Sa photographie et sa mise en scène captivent l'esprit au

²¹ TARKOVSKY, Andrei (1975), *Зеркало (Miroir)*, 35mm, 106min.

travers d'un montage au rythme précis, parfois lent, à l'image du ralenti de la scène et d'autres fois plutôt rapide, par des retours en arrière et des images persistantes qui se répètent comme un éclair entre d'autres fragments des mémoires d'Alexei.



Figure 3: *Miroir* de Andrei Tarkovsky (1975)

Une séquence très intéressante de *Miroir* nous transporte dans ce qui semble être les rêves d'un jeune garçon, Alexei, dans son enfance. À l'inverse de la majorité du film, cette séquence est présentée en noir et blanc. Elle s'amorce par le plan d'une forêt où un léger travelling découvre un coup de vent puissant qui étend la végétation au sol. Se réveillant

dans son lit, l'enfant est intrigué par quelque chose qui le pousse à se lever. C'est alors qu'un drap blanc est projeté dans les airs dans la pièce d'à côté. S'en suit le plan d'un homme (le père d'Alexei) qui verse de l'eau d'une petite casserole vers une bassine où une femme (la mère d'Alexei) se lave les cheveux. Elle a la tête mouillée et se lève debout, les cheveux cachant son visage. Tout est au ralenti, la caméra recule pour découvrir la femme en robe de nuit blanche debout dans une pièce en ruines, aux murs décrépis. Au plan suivant, la même pièce, cette fois sans la femme, se décompose. Des bouts de plafond tombent sur le sol inondé, de l'eau coule des murs et une flamme danse sur ce qui semble être une cuisinette. Nous sommes ensuite en plan serré sur la femme qui a maintenant le visage découvert de ses cheveux. Elle semble complice avec la caméra, comme si nous étions l'homme, avec un regard vers celle-ci. La caméra fait un mouvement panoramique alors qu'elle quitte la femme que l'on continue à voir au travers d'un miroir au mur. La caméra poursuit son mouvement pour revenir sur la femme, maintenant les cheveux secs, emmitouflée dans une couverture. Le plan est toujours continu, un jeu de montage qui nous pousse à ne plus comprendre l'espace. Un changement de plan nous transporte devant un miroir où la même femme dans la couverture s'approche doucement, maintenant très vieille, jusqu'à aller caresser son visage sur le miroir humide d'un geste de la main.

Toute cette séquence, traitée dans un ralenti d'au moins 50% de la durée réelle, en noir et blanc, nous propulse dans une temporalité autre, libérée du présent. L'expérience vécue par cette séquence est possible grâce à une déconstruction de la logique, une entaille au rationnel vers un monde incompris et étrange. Il y a une perte de notion du temps, une

évasion de la pensée dans un flot d'images qui nous transporte dans un non-lieu, un espace nouveau qui est à la fois de l'ordre du présent et du passé, du réel et de l'irréel. Le ralenti dilate le temps dans lequel on renonce à projeter des repères temporels, lâcher-prise face à ce que l'on attribue au monde anachronique. Les temporalités se mélangent jusqu'à nous perdre, nous égarer dans l'image elle-même qui assume son rôle poétique et esthétique par son contenu irrationnel (murs qui se détruisent sous l'eau, inondation inattendue, mouvement fantomatique de la femme) selon les assises réalistes du récit. Le traitement noir et blanc nous indique clairement un ailleurs (le reste du film est en couleur) alors que le ralenti élargit le présent en le gonflant, l'exagérant pour mieux nous y faire pénétrer. De son côté, le traitement sonore reste collé à un temps présent, non ralenti, fixé à l'aspect aqueux de la scène, de l'eau qui tombe, des gouttes qui résonnent dans le vide de la pièce. Tout son humain nous est dérobé, effacé de la scène, rendant l'espace vide et infini.

La latence du plan ne s'opère pas de la même manière qu'avec Sokourov et Falardeau. Elle est présente et visible dès l'acceptation du temps décalé de la scène. Sachant que l'on est ailleurs et à un moment hors de la temporalité réelle du film, nous entrons directement en relation avec l'image comme une forme de passé recomposé ou même de rêve ou de souvenir réactivé. Cette analyse nous renvoie à la réflexion de Didi-Huberman énoncé au premier chapitre, lorsqu'il écrit que c'est le « [...] regard qui laisserait à l'apparition le temps de se déployer comme pensée, [...] de redevenir du temps ».²² Ainsi, la latence du plan, portant le spectateur au-delà des éléments du cadre lui-même, semble ne pas s'inscrire

²² DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *op. cit.*, p. 105.

dans la durée et l'attente, mais dans la dimension virtuelle de l'image. On est radicalement dans la métaphore, dans la poésie, sans avoir à chevaucher un état du réel auquel on doit croire. S'arrimant à Bergson, Deleuze affirme que « l'image virtuelle à l'état pur se définit, non pas en fonction d'un nouveau présent par rapport auquel elle serait (relativement) passée, mais en fonction de l'actuel présent dont elle est le passé, absolument et simultanément: particulière, elle est pourtant du « passé en général », en ce sens qu'elle n'a pas encore reçu de date ».²³ Et toujours, c'est le traitement du temps à travers la mise en scène qui nous fait accéder en tant que spectateur à cet état d'immersion temporelle indéfinie jouant sur la ligne temporelle, elle repérable, du récit.

2.4 L'HYBRIDATION TEMPORELLE

Dans une expérimentation faite à l'automne 2012, j'ai exploré une hybridation entre les différents modes temporels présentés dans ce chapitre. En effet, entre l'écoute contemplative de l'attente et le traitement poétique, décalé du présent, j'ai voulu construire l'univers d'un homme en deuil se recueillant en forêt après des funérailles. Le court-métrage propose un mélange entre des plans longs, ancrés dans une réalité et des séquences oniriques, parfois au ralenti, où le montage du son sort du direct pour entrer dans un glissement sourd, opposé à l'image et aux éléments en présence. Autant dans le dernier exemple du *Miroir* de Tarkovsky que cette expérimentation, c'est d'abord le son qui prend une grande part de responsabilité dans ce désaxement du temps par rapport au présent des éléments racontés et qui nous amènent directement dans la rêverie. Notre point d'écoute n'a

²³ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 106-107.

plus d'assise visuelle et permet l'amorce d'un décalage temporel. En effet, la dissociation de l'image et du son, traditionnellement solidaires, permet une autonomie du son vis-à-vis de l'image, ce qui produit une perception certes décalée, mais aussi multipliée du visuel et du sonore. Il semblerait que le conflit entre ces deux axes dédouble notre perception.



Figure 4: *Expérimentation 1: homme en forêt* de Samuel Pinel-Roy (2012)

On ne croit plus à l'image comme un présent vécu mais comme un souvenir en construction, un rêve qui prend son envol. Ainsi, le traitement sonore a permis de naviguer entre temps présent et temps onirique, donnant au personnage un caractère réflexif et vaporeux, s'alliant à la thématique du deuil, de la réflexion suite à la perte d'un être cher. Ainsi, j'ai pu jongler au montage avec différents plans (blocs de temps) auxquels j'appliquais un traitement sonore et une chronologie qui me permettaient d'établir une suite intéressante au point de vue narratif, ouvert à l'interprétation du spectateur auquel je désirais imposer une situation contemplative menant à la réflexion intérieure, à l'introspection vers sa propre expérience du deuil.

Que ce soit par un point de temps déclenchant l'attente devant le plan ou l'empreinte métaphorique d'un présent décalé de la réalité, le cinéaste peut, comme j'ai tenté de le démontrer, amener le spectateur à vivre le temps qu'il désire lui faire vivre. Cela doit se coller à ce qu'il raconte, à la manière dont son récit doit être vécu par le spectateur. Mon projet final de création m'a permis de mettre en action ces procédés afin de construire une mise en scène à l'écoute du propos narratif de mon histoire. Ainsi, je tenterai dans ce troisième chapitre de rendre compte de l'exploration de ma problématique de recherche au travers d'une création filmique complète. Par différents procédés de mise en scène et choix stylistiques, j'ai tenté d'approfondir un langage filmique permettant d'inscrire un ressenti de la temporalité. C'est en restant étroitement lié à la psychologie du personnage et au ressenti recherché chez le spectateur que cette inscription intrinsèque du temps s'est produite au coeur du plan filmique.

CHAPITRE III

PROJET DE CRÉATION

3.1 MÉTHODOLOGIE DE CRÉATION

À partir de mon processus de recherche-création, je souhaitais investiguer les fondements de ma pratique cinématographique et tout particulièrement la manière dont je traite le temps. La recherche m'a permis, du même coup, d'approfondir le contexte théorique dans lequel s'inscrivent mes œuvres et d'en nourrir l'écriture. Ainsi, pour l'élaboration de mon projet final de création, à travers les trois étapes qui caractérisent l'écriture cinématographique, le scénario, le tournage et le montage, j'ai produit un court métrage de fiction d'une vingtaine de minutes. Dans ce film, j'ai tenté d'utiliser le traitement cinématographique du temps comme levier narratif. En d'autres mots, j'ai cherché à comprendre comment je pouvais concevoir un film où le temps vécu chez le spectateur dans le plan (ou le plan séquence) lui permet d'aller au-delà de l'histoire. Je désirais mieux réfléchir les rouages qui permettent au spectateur d'accéder à une poésie où, allant au-delà du champ, il pouvait se confronter à sa propre sensibilité du temps, à sa propre interprétation des rapports du temps au monde.

En effet, mon processus général de recherche repose sur un va-et-vient que l'on pourrait qualifier d'heuristique²⁴ entre, d'une part, l'articulation de mon scénario et du film qui en a découlé au travers de deux laboratoires d'expérimentation, et d'autre part, des lectures et des analyses théoriques autour du temps cinématographique. Lors de mes laboratoires de création, c'est à travers une approche d'abord phénoménologique que j'ai abordé ma

²⁴ « L'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) (Craig, 1978) pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchées » tel qu'expliqué par Pierre Gosselin et   ric Le Cogu  c dans *La Recherche Création: Pour une Compréhension de la Recherche en Pratique Artistique* (2006), p.29.

thématique centrale du temps. J'ai voulu vivre un point de vue personnel en m'immergeant dans deux situations propices à la découverte et à l'exploration de principes filmiques, de décors (intérieurs et paysages d'hiver, de lumières et de rencontre) pour nourrir la structure technique comme la dimension poétique du film²⁵. En me lançant sans idées préconçues dans une situation d'écriture ou de filmage, j'étais davantage à l'écoute des possibilités et des caractéristiques temporelles intéressantes pour mon projet final. Ainsi, en m'appuyant sur une démarche phénoménologique à travers des expérimentations immersives et une écoute sensible du milieu, notamment la maison de ma grand-mère, j'ai noté comment s'articulaient spontanément mon approche du temps au travers de ma caméra et le creusement de mes thématiques ou des intentions narratives de mon film final.

À l'aide d'un journal de création, j'ai pu m'approprier ces questionnements, ces pensées du jour et ces commentaires de visionnement d'oeuvres afin de construire ma recherche progressivement et d'inscrire peu à peu ce qui pouvait mener vers un projet final abouti. Dans ce dernier chapitre, je commenterai ces laboratoires pour ensuite les mettre en relation avec mon projet de création, de son processus d'élaboration jusqu'à son état final. Enfin, j'analyserai mon cheminement créatif à partir de certains extraits du film qui évoquent spécialement ma problématique.

²⁵ L'idée de mon film m'est venue très tôt. Pour cette raison, il me fallait ouvrir ces premières intuitions à des expériences de terrain qui m'aurent permis d'éprouver des outils comme des impressions sensibles.

3.2 LABORATOIRE I: FILMER LE TEMPS

Présentée sommairement au chapitre précédent, la première expérimentation entreprise a été un projet produit dans le cadre du cours Production I du programme de cette maîtrise sous la direction de Marcel Marois. Le mandat de l'exercice était de produire en peu de temps une oeuvre reliée à notre thématique de recherche. Une image d'un homme en complet-cravate au beau milieu d'une forêt m'était depuis longtemps restée en tête. J'aimais l'image, le contraste ville-nature et le potentiel poétique qui pouvait en émaner. Ainsi, j'ai décidé de me lancer dans l'exercice académique afin de sonder l'intérêt de mon intuition filmique, notamment à travers une approche du cadrage, de la durée des plans et plus tard du montage d'images pseudo-improvisées, filmées dans un même lieu avec un seul comédien. L'idée consistait à voir comment je pouvais articuler le temps dans une oeuvre simple, sans écriture narrative au préalable. Un comédien, un complet-cravate et une équipe réduite plus tard, nous étions en train d'improviser cette oeuvre dans une forêt non loin de Chicoutimi. J'ai procédé avec une liste de plans pouvant être intéressants visuellement pour leur portée poétique et pour les images qu'ils pouvaient susciter dans leur mise en scène. Mais une fois sur le terrain, le lieu de tournage (forêt bordée d'une ancienne route, elle-même traversée par un petit ruisseau) a rapidement balayé la liste en raison de l'inspiration qu'il m'apportait. De ce tournage intuitif et improvisé sur le lieu a découlé une remise en question que j'ai notée dans mon journal :

Au retour chez moi, je regarde les *rushs*. La question persiste : qu'est-ce que je veux montrer dans ce projet? Qu'est-ce que je vais faire de ces images? Puis, soudain, les images parlent par elles-mêmes de par le temps qui y coule et surtout de par la manière dont il nous y est présenté. Je comprends que cet homme sort de funérailles ou a tenté de les éviter. Les images

me parlent de deuil sans même y avoir pensé avant leur tournage. Au lendemain, j'ai tourné avec cette idée derrière la tête. Je me suis même rendu compte que je dirigeais hier mon comédien en parlant de deuil sans m'en apercevoir. « C'est comme si l'objet (la chaise) te rappelait quelqu'un que tu as perdu ». Je me souviens d'avoir dit cela.²⁶

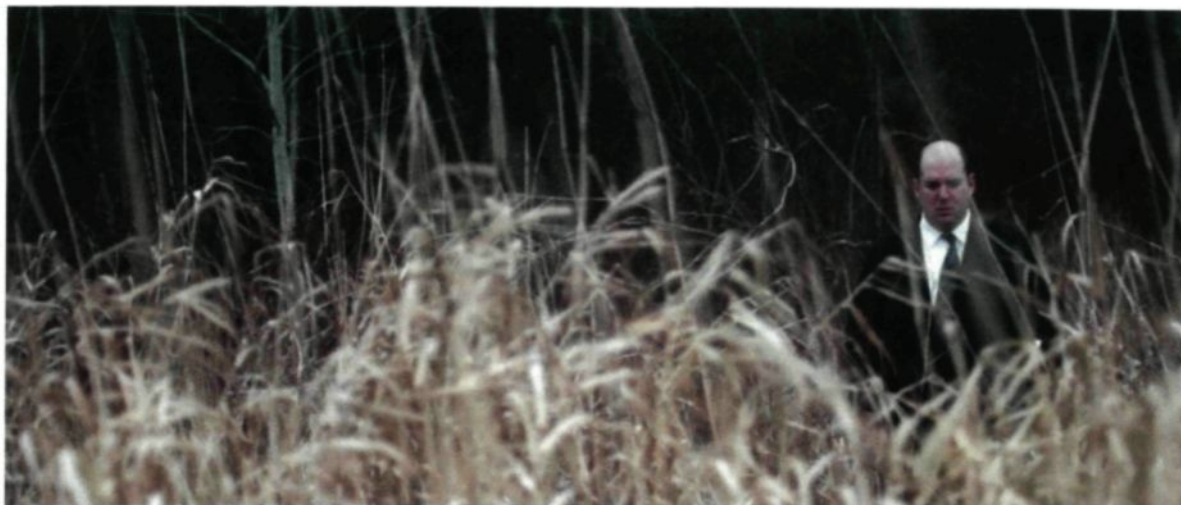


Figure 5: *Expérimentation 1: homme en forêt* (2012)

3.2.1 FIXER LE TEMPS

Soudainement, l'expérimentation s'était enveloppée d'une signification plus cohérente avec la manière dont je voulais filmer et mettre en scène l'exercice, la manière dont je laissais le temps s'écouler. C'était d'abord le jeu du comédien qui apportait cette thématique du deuil, appuyé par son complet, symbole de funérailles, mais au-delà de cela, par d'autres éléments de la mise en scène qui faisaient transpirer, émaner un temps calme, un temps de recueillement. D'abord, le cadre fixe (ou légèrement bougé à l'épaule mais fixe du fait qu'il reste à la même échelle, sans déplacement dans l'espace) comme manière de présenter l'espace, établissait une forme de pause ou de ralentissement du temps qui s'écoulait. Le

²⁶ Extrait de mon journal de création (2012)

champ de la caméra, montré sans y explorer les alentours du hors-champ, poussait le regard plus loin vers l'intérieur de ce cadre, seule attache au monde transmis par l'image. Un peu à la manière de Sokourov, l'espace figé (le hors-champ restant inconnu), semblait nous amener profondément à l'intérieur du cadre, percevant ainsi le moment comme pausé, calme, même serein, à condition bien sûr que l'action et le jeu à l'intérieur de celui-ci n'aillent pas à contre sens et qu'ils entretiennent cette fixité (marche calme, homme assis qui regarde devant, mouvement doux du vent dans les arbres, etc). Ainsi, toute l'image transparaissait depuis un temps suspendu, lent, révélateur par sa durée où l'attente semblait nous mener vers un contenu latent, un deuxième niveau de sens devant ce qui était représenté. En somme, le traitement temporel par l'utilisation de ce cadre fixe, amenait à réfléchir ou même à ressentir au-delà de son contenu.

3.2.2 TRICHER LE TEMPS

Le laboratoire m'a aussi permis d'explorer les potentiels du ralenti, de la dilatation du temps *in-camera*. Pour certaines séquences (ondulations dans l'eau, homme debout au travers des herbes, etc), j'ai choisi d'utiliser le ralenti afin d'appuyer d'autant plus (qu'avec le cadre fixe) ce rapport arrêté de l'image, figeant ce qui se déroule devant nous comme spectateur. Par contre, en général, au-delà de pauser le moment, le ralenti apporte une valeur fictive très forte, sortant l'image de la réalité qu'elle projette pour entrer dans une conception virtuelle de ce qui est filmé. La tricherie du temps ralenti nous force à sortir du moment présent qui semble transparaître devant sa fausseté, travaillé par l'effet. Ainsi, on entre dans ce temps virtuel présenté chez Tarkovsky au chapitre précédent. Le traitement

ralenti du temps fuit la réalité et nous transporte plus difficilement dans l'attente, rendant difficile la découverte d'un quelconque contenu latent dans le plan que l'on considère déjà dans une sorte d'état poétique, surligné par l'esthétique du ralenti.

3.2.3 LE TEMPS DU DEUIL

De retour du filmage, en salle de montage, toujours avec cette idée du deuil comme thème, j'ai joint aux images un son de cloches d'église au premier plan. Grâce à cet agencement, le temps prenait un autre sens. La longueur et la lourdeur de la durée des plans donnaient corps à un malaise, une attente, une amorce de guérison. Puis, l'expérimentation s'est montée comme une séquence de tableaux qui révèle les étapes psychologiques au cours du cheminement intérieur de l'homme en deuil. Cela s'est fait inconsciemment au tournage, comme si ce que je filmais m'imposait un rythme auquel je devais le filmer. J'écrivais dans mon journal : « J'étais à l'écoute d'une poésie qui se créait devant l'objectif sous des choix souvent irréfléchis. Ainsi, le montage est venu cimenter ces choix de mise en scène spontanée afin de rendre cohérent l'ensemble de l'expérimentation ».²⁷ Sous l'influence de Tarkovsky toujours à l'esprit, je vivais l'écoute du temps que j'avais cadrée, enregistrée sur ma caméra. Et ce thème de la mort, ou plus précisément du deuil, m'a amené vers quelque chose de personnel et de profond, difficile à expliquer sous sa forme ressentie. La finalité de la mort m'impliquait émotionnellement. Le temps qui s'arrête remet en question la course qui a conduit vers cette finalité. Le thème de la mort résonnait comme le sujet de prédilection pour parler du temps, comme une porte miroir qui se ferme en y reflétant le

²⁷ Extrait de mon journal de création (2012)

chemin qui y a mené. Enfin, ce premier laboratoire m'a permis d'explorer le pouvoir immersif du cadre fixe vers un contenu latent du plan au travers d'une thématique qui restera jusqu'à la fin une assise narrative de mon projet de création: la mort. De plus, mes essais de ralentis m'ont aidé à mieux cerner l'utilisation de la compression temporelle (par la variation du nombre d'images-secondes) qui, plutôt que d'appuyer le présent du moment comme on pourrait le penser, sert davantage à le faire tendre vers une virtualité qui fuit le présent pour tomber, comme chez Tarkovsky, dans le rêve, l'imaginaire, le cauchemar.

Puis, suite à ce laboratoire, l'écriture du scénario du projet final s'est amorcée avec ce synopsis: un jeune garçon élevé par sa grand-mère la découvre morte un matin et en garde le secret. La dualité des générations, le passage et les sillons visibles du temps, la solitude, les souvenirs, la famille, représentaient tous des thèmes qui me parlaient, m'amenaient quelque part à l'intérieur de mon propre passé. Je me suis ainsi lancé dans l'écriture en passant par des dérives différentes autour de ce même synopsis, mon journal de création devenant le témoin de ces changements de cap. Un jour, je pouvais écrire l'histoire en changeant le personnage du petit garçon pour un adolescent et le lendemain, je revenais au petit garçon mais en tombant dans un scénario en *flash-back*, traficottant le temps pour mieux comprendre, à la fin, que la grand-mère était morte, par exemple.

3.3 LABORATOIRE II: OBSERVER LE TEMPS

Dans la foulée, je me dirigeais de plus en plus vers une version finale, mais bien des détails restaient à établir. Je me suis donc lancé dans un deuxième laboratoire qui a pris la

forme d'atelier d'observation et d'écriture chez ma grand-mère. Je suis allé à trois reprises chez elle, en Chaudières-Appalaches dans le petit village d'Armagh, pour un total d'une quinzaine de jours afin d'écrire au cœur de l'environnement qui teintait mon écriture depuis le début par mes souvenirs d'enfance, à l'époque où j'y passais une fin de semaine de temps à autre l'été. Après tout, le quotidien d'une grand-mère que je connaissais était celui de la mienne. Pour ce faire, j'ai décidé d'amener ma caméra et de me permettre de filmer, sans idées précises encore une fois, la maison et ma grand-mère qui y vit. En plus d'être une occasion d'expérimentation technique pour des filtres de diffusion et des profils colorimétriques, cela m'a permis d'observer derrière l'objectif le rythme d'une personne âgée, dans l'esprit d'une recherche phénoménologique entreprise au laboratoire précédant. L'exercice était basé sur l'immersion, le fait d'être là, dans la maison de ma grand-mère, auprès d'elle et à son écoute. À la caméra, malgré sa gêne, ma grand-mère transpirait d'un réel qui me faisait voir le personnage que j'avais en tête. L'écriture du scénario était déjà fortement influencée de mon vécu mais cette immersion m'a permis de comprendre ce que j'écrivais, de mieux appréhender la réalité et mon souvenir de celle-ci afin de l'amener vers la fiction de mon oeuvre en construction. De plus, si l'atelier fut créatif, il fut aussi riche au point de vue personnel; j'ai vécu seul avec ma grand-mère sur une période jamais égalée avant, et la routine des repas, le déjeuner au soleil levant, le jeu de cartes en soupant, m'ont plongé dans le rôle de mon personnage, le petit garçon. Je comprenais que celui-ci se devait d'être confronté à ce quotidien, aux antipodes de la jeunesse sautillante d'un jeune de huit ans élevé dans un environnement plus normal. Le calme journalier me semblait important à rendre perceptible dans le film, dans le traitement et le rythme imposé à la mise en scène.

3.3.1 LE TEMPS PRÉSENT

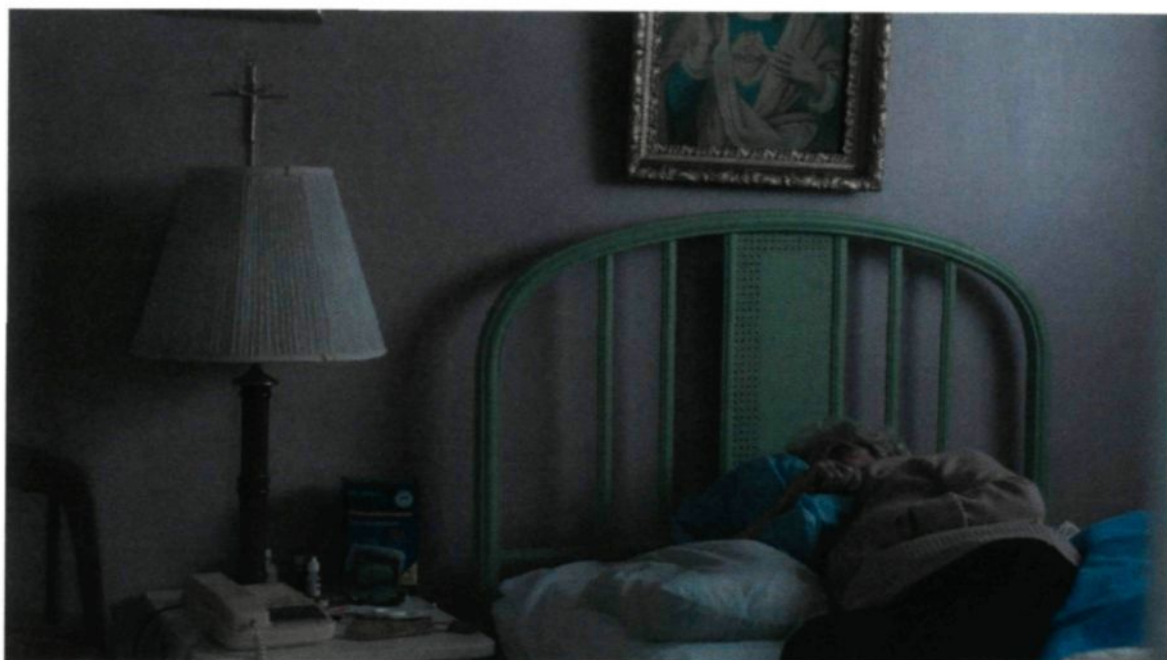


Figure 6: *Expérimentation 2: Observation chez ma grand-mère* (2012)

Le rythme d'une personne âgée et son rapport au temps m'apparaissaient comme le traitement temporel du film qui viendrait révéler son sujet. Vivre au présent, hors de toute technologie accélératrice des espaces et du temps, dans une routine qui paraît inébranlable, d'une manière bien précise de faire les petites choses du quotidien, la vaisselle, la prière, une marche. J'en profitais pour observer la lumière du jour entrant par les fenêtres, ma grand-mère étant en mesure de me dire précisément que le soleil se levait, en ce mois de février, « entre l'épinette et le coin de la grange ». Tout cela montrait bien ce rapport au temps présent d'une personne qui vit au même endroit depuis plus de 70 ans. La texture d'une main ridée qui a vu les jours passés, les cadres religieux intouchés depuis leur pose, les lampes anciennes à la douce lumière orangée, tout le film semblait prendre vie par l'observation de ce décor dessiné par le temps et de la lumière qui l'épousait.

3.3.2 LE TEMPS DU LIEU

De cela, l'expérience de l'atelier a constitué définitivement des éléments de la direction artistique du film en place et leur rapport à la temporalité du film. D'abord, la décision de tourner dans ce lieu, la maison de ma grand-mère, plutôt qu'une maison au Saguenay Lac-St-Jean mettaient en lien direct mes observations avec la création à venir. Puis, les lieux correspondaient évidemment à l'image que j'imaginai, ou plutôt que je retrouvais dans mes souvenirs, en tant que configuration spatiale mais aussi au niveau des décorations, accessoires et meubles. Une sorte de mélange des époques des objets, utilisés quotidiennement, placés là précisément avec un souci utilitaire ou décoratif, comme si le temps avait dicté à chaque objet son emplacement. Filmer ce lieu, c'était aussi filmer le temps qui a fait naître peu à peu ce décor réel et vivant, à sa manière.

En filmant des essais à l'intérieur de la maison, j'ai tenté d'être à l'écoute de ce lieu et de la lumière qui le dessinait. Encore une fois, c'est à travers des plans fixes que je m'approchais du style temporel que je voulais mettre en place en misant sur le calme, la suspension d'un rythme comme lors du deuil qui arrête ou plutôt transforme le quotidien, et fait ressentir le poids du temps. Les images de ce laboratoire, filmées à l'épaule, donnaient une esthétique temporelle très ancrée dans une réalité ordinaire, habituelle, comme un temps dont il est possible de ne plus se souvenir dans une semaine, friable dans sa nature banale. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai utilisé cette approche au début du film, notamment au moment où l'on assiste au quotidien du personnage du pharmacien. Je reviendrai plus bas sur ce choix. La caméra épaule, associée à une démarche documentaire, m'a permis de

donner cette facture temporelle à ces moments du film. Certaines images de ce laboratoire se sont retrouvées au montage, notamment lorsque je filmais la tempête à l'extérieur à travers la fenêtre.



Figure 7: *Expérimentation 2: Observation chez ma grand-mère* (2012)

3.4 CE QUI FANE

Suite à ce laboratoire, l'écriture du scénario (en appendice A) s'est orientée vers une version plus finale, qui s'est peaufinée jusqu'au tournage pour s'ajuster aux habituelles réalités de production. Puis tranquillement, *Ce qui fane*, mon projet de création final, a vu le jour. Il s'agit d'un court métrage de vingt minutes qui raconte l'histoire d'un jeune garçon élevé par sa grand-mère, qui la découvre morte un matin et en garde le secret. Le film porte un regard sur le deuil vécu par un jeune garçon perdant son seul repère affectif. Il décide de garder le lourd secret du décès, dans l'espoir enfantin que la mort ne soit pas une finalité irréversible. Il est naïvement confondu devant sa grand-mère qui lui a demandé d'arroser

son géranium le soir précédent afin qu'il « ne plisse pas comme elle » et la découverte de son corps mort au matin, alors qu'il n'a toujours pas arrosé la plante. D'un autre côté, il est pris par la crainte que son quotidien s'effondre, seule structure de sa réalité, la présence de sa grand-mère en étant l'assise. La recherche reposait sur cette histoire où le traitement du temps se devait d'être directement ancré dans l'univers du petit garçon qui voit son monde s'effriter. Dans la même voie, les thèmes de la mort et de la dimension intergénérationnelle ont nourri l'exploration d'un certain traitement du temps filmique. Je souhaitais intérioriser le malaise de Xavier, mon héros, à travers un vécu lourd et suspendu, à l'image du traumatisme auquel il fait face. La mort de la grand-mère devient l'amorce de cet arrêt temporel, d'une suspension au moment charnière de la macabre découverte. Chaque seconde se dilate sous l'emprise de ce qui fait faner la vie, le temps incessant, omniprésent dans sa course vers la mort par son débit irréfrenable. Xavier vit alors dans cet ailleurs, ce temps décalé, attaché à l'impossible espoir alors symbolisé par le géranium.

Pour déterminer une approche générale de ma thématique de recherche, je vais maintenant me pencher sur certaines scènes à travers lesquelles le traitement du temps sur les plans technique et dramaturgique aura favorisé le développement de mon langage cinématographique.

3.4.1 LE RENVERSEMENT DU TEMPS

Tout d'abord, il y a ce moment charnière, élément déclencheur du récit, de la découverte par Xavier de sa grand-mère morte dans son lit. J'ai choisi de traiter cette séquence sous un

seul plan afin de ne pas tricher le temps par le montage, de le montrer tel que la réalité nous le fait sentir, c'est-à-dire longuement, incessant sans pause. En plus de cette première approche, ce sont l'emplacement de la caméra et l'utilisation du miroir qui permettent de rendre la temporalité particulière de cette séquence. La scène commence filmée au travers d'un miroir qui nous est alors inconnu. En effet, on n'en distingue ni la texture ni le cadre, comme si la scène était filmée directement depuis ce point de vue. Xavier interpelle sa grand-mère, qui ne bouge pas, et c'est lorsqu'il touche sa main, sentant le froid et probablement la raideur de son corps, qu'il prend un recul, qu'il assimile peu à peu l'étrangeté de la situation et qu'il comprend que sa grand-mère n'est plus ce qu'elle était. À ce moment, la caméra recule doucement (sur rails, de manière fluide) pour commencer à distinguer les bords du miroir et ainsi révéler le point de vue dans lequel nous avons amorcé la scène. Alors que la caméra continue de reculer, le basculement de point de vue nous ramène à une nouvelle réalité, hors miroir, qui devient d'autant plus lourde par un mouvement très lent d'appareil, en panoramique vers le visage de la grand-mère, puis vers Xavier qui recule doucement, s'éloignant du corps. Alors que le cadre de la caméra le perd, celui-ci réapparaît dans un deuxième miroir accroché à la porte du garde-robe puis revient dans le champ réel de la caméra alors que le mouvement de l'appareil s'arrête dans le cadre de porte. Le reflet du miroir a été ici une manière de démultiplier l'image du temps, de s'approcher du concept célèbre de l'image-cristal de Gilles Deleuze, où le présent se dédouble et où nous explique-t-il « le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, [qu']il coexiste avec le présent qu'il a été ».²⁸ L'effet de ce déboulement des éléments en

²⁸ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 106.

présence par le reflet du miroir crée une sorte d'avant et d'après, une persistance du passé auquel on ne peut plus rien changer et qui coexiste maintenant avec le choc de ce moment présent traumatisant. Elle est morte, on ne peut plus rien y changer. Le fait d'avoir le début de la scène, où l'on pense la grand-mère toujours en vie, filmée depuis le miroir, rend compte à la fois de la scission des temps (avant et après sa mort) et de leur réunion maintenant possible par le langage cinématographique. On revient à la « réalité » en sortant du reflet pour revenir à ce que l'on associe au moment présent. Le lent déplacement d'appareil accentue d'autant plus cela par l'impression que la caméra qui, même si elle met en relation les éléments, se révèle comme un doux témoin, intouchable et neutre à la situation. Le mouvement balaye d'abord le corps mort, objet du traumatisme, comme si l'on prenait le temps de le regarder pour mieux le décrire par la caméra. Prenant un élément à la fois, la grand-mère, puis le deuxième miroir, puis Xavier « réel » à nouveau, la caméra crée un passage qui navigue d'une « réalité » à une autre, rendant compte du mélange des temporalités. La séquence se termine sur Xavier, prisonnier de ce temps suspendu comme un souffle coupé, confus dans sa longueur et sa lourde présence. L'association avec la séquence de Falardeau au deuxième chapitre est assez évidente comme source d'inspiration. Elle m'a non seulement permis de trouver une manière de raconter cette scène, mais aussi d'en comprendre les rouages. En effet, en multipliant les points de vue, j'ai pu fractionner les temporalités en action dans le champ de la caméra afin de basculer la perception du spectateur devant l'événement, révélant ainsi la confusion du traumatisme de Xavier.

3.4.2 LA RUPTURE TEMPORELLE

La mort de la grand-mère devient l'élément déclencheur d'une rupture de style temporel. J'ai choisi de mettre cette scène assez tôt dans le film afin de créer l'effet surprenant et déstabilisant de l'événement, tel que vécu par Xavier. Du jour au lendemain, sa grand-mère n'est plus. Ainsi, j'ai cherché à diviser l'avant et l'après de cet événement déclencheur par une rupture de style au niveau temporel, transmise par le mouvement (ou le non mouvement) de la caméra. La première partie est plus agitée, filmée en majorité avec une caméra à l'épaule, montée plus rapidement, allant à l'essentiel. L'utilisation de jump-cuts et d'ellipses, permet de présenter rapidement des bribes de l'univers quotidien de la maisonnée, sans apporter un rythme trop effréné non plus, respectant et représentant le calme en place dans le petit village. La mise en scène du souper est conventionnelle dans un champ contre-champ à l'épaule. Puis, c'est au moment où il découvre le corps de la grand-mère, au matin, que la caméra se pose définitivement, devient très stable, lente, aux mouvements fluides et flottants. Elle restera ainsi pour présenter ce qui suit l'événement (variant entre steadicam, dolly ou simplement au trépied selon les besoins de la scène). Le style épaule, plus vivant et actif, étroitement lié au monde du documentaire, revient seulement avec la venue du pharmacien, extérieur à l'état temporel dans lequel j'ancre le petit garçon par la lenteur et la stabilité de l'appareil. Cela s'estompe quand le corps est découvert par le pharmacien dans un long plan séquence, fluide et stable, dans l'idée une fois de plus de suspendre le temps, d'ouvrir lentement encore une fois la durée, appuyée par le mouvement de la caméra, jusqu'au saisissement de la macabre découverte. Alors, le pharmacien entre dans le traumatisme de Xavier, comprenant maintenant la situation, mais

en en partageant aussi l'espace temporel. Ainsi, j'ai cherché à utiliser la stabilité des mouvements de caméra pour imposer un rythme au plan, ralentir ou accélérer, sans condenser ou dilater le temps concret mais plutôt celui perçu, à l'aide de la mise en scène. Créer un rythme par la manière dont la mise en scène se déploie plutôt que par la durée minutée qu'elle prend dans le film. Cela se faisait d'abord par l'écoute, telle que nous le décrivait Tarkovsky dans ses récits de création partagés au premier chapitre, du temps intrinsèque au plan. Ce qui se déroulait dans le récit, comme les événements et leurs effets psychologiques, devait se transcrire dans une durée ressentie à l'image. En effet, vivre un traumatisme, c'est briser le cours du temps, revenir sans cesse aux secondes de sa genèse.

Ainsi, la manière dont j'ai travaillé le mouvement d'appareil m'a poussé à inscrire dans chaque plan un rythme, avant même l'assemblage du film. En effet, le montage n'est venu qu'appuyer ce que chacun des plans transmettait. J'ai voulu présenter le temps du film comme un levier narratif, tel que vu chez Sokourov et Falardeau au précédent chapitre. Le temps se devait d'être lourd en imposant sa lenteur, son emprise sur la vie. Parfois en plan séquence, parfois légèrement découpé, l'emplacement de la caméra et les choix photographiques devaient être en cohérence avec l'émotion transmise ou plutôt le ressenti recherché.

3.4.3 PHOTOGRAPHIER LE TEMPS

L'esthétique photographique s'est ainsi imposée par le sujet du film et devait transcrire et appuyer le temps imposé par la mise en scène. Poser l'histoire dans une maison calme et un

quotidien tranquille m'a spontanément amené vers une photographie simple et naturaliste. J'ai voulu utiliser la lumière naturelle du jour, légèrement travaillée, pour aider à diminuer les contrastes, à adoucir les textures. Laisser la position du soleil dévoiler le moment de la journée en entrant d'une manière particulière par les fenêtres me permettait de différencier matin, midi et soir et ainsi mieux suivre le fil du temps. Pour les scènes de soir, les lumières existantes au décor suffisaient, seulement diffusées et appuyées ici et là par d'autres sources pour mieux moduler et contrôler leur impact sur les décors. En somme, j'ai voulu donner un aspect chaleureux à la maison, comme un refuge, un havre de paix sous la tempête qui déferle dehors où tous ces gens pourraient découvrir le secret, confirmer le quotidien brisé.



Figure 8: *Ce qui fane* (2014)

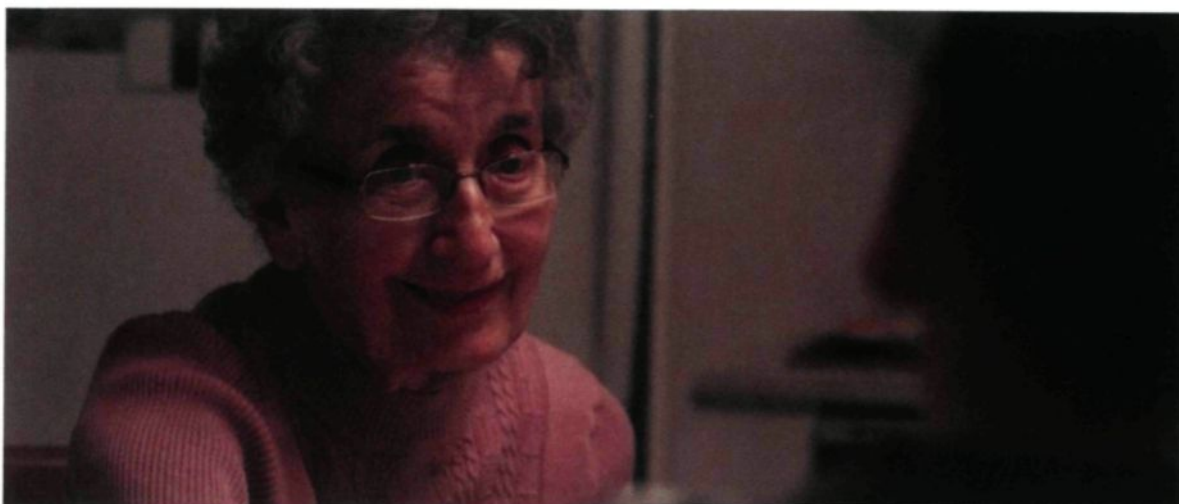


Figure 9: *Ce qui fane* (2014)

Le choix des objectifs utilisés allait en cohérence avec mon intention d'entrer dans le point de vue de Xavier, de transporter le spectateur dans son monde, près de lui, et de m'emparer de sa temporalité vécue pour en imprégner le style du film. Ainsi, le film s'est presque entièrement tourné avec une 24mm et une 35mm, me permettant d'obtenir une perspective près de l'oeil humain et de m'approcher suffisamment du sujet pour sentir la proximité de la caméra à l'image. Cela palliait du même coup à la contrainte spatiale que représentaient les petits lieux dans lesquels nous tournions, notamment la maison de ma grand-mère. De plus, cela aidait à sentir d'autant plus le décor comme réel, non triché par des murs amovibles de studio qui auraient pu nous permettre d'utiliser de plus longues focales.

Quelques plans y font exception, tournés à la 85mm afin d'isoler un détail, par exemple le chapelet de la grand-mère ou la craie sur le tableau à l'école. Ces plans offrent, par leur

courte profondeur de champ mais surtout par la manière dont ils transmettent les perspectives, la possibilité d'établir une relation d'isolation par la mise au point, perceptible dans le flux rythmique du plan. On s'attarde à un détail, à une réflexion, à un visage.



Figure 10: *Ce qui fane* (2014)

Je pense, entre autres, à ce gros plan dans la scène de la pharmacie où le visage de Xavier révèle le malaise de la situation par l'effacement du lieu devenu flou, qui recentre notre attention sur son visage (Figure 11).

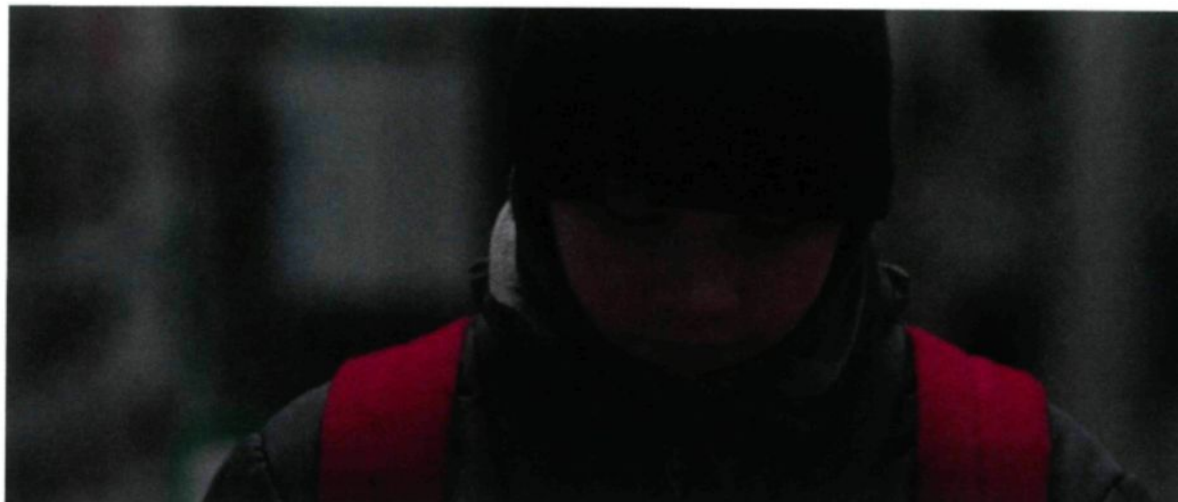


Figure 11: *Ce qui fane* (2014)

Les focales permettaient de jouer sur le point de vue perspectif du cadre, mais aussi sur l'échelle de plan qui guidait mes choix photographiques afin de rendre la temporalité des scènes liée au ressenti recherché pour chacune d'elles.



Figure 12: *Ce qui fane* (2014)

Je pense notamment à ces extérieurs froids et hostiles, après la découverte de la grand-mère, quand il marche vers l'école. D'abord par deux inserts qui détaillent l'environnement (neige qui graffigne le sol poussée par de puissants vents, arbres rabougris face aux intempéries et une petite tornade de neige), puis par ce plan large présentant Xavier petit dans le cadre, minuscule sous la nature puissante. Cette échelle de plan, comme présentée chez Sokourov, attribue à la nature environnante, filmée dans un temps et un état vaste, une portée vers l'infini, une impression de puissance indomptable. Et ce ressenti de l'environnement dominant ancre le personnage de Xavier dans cette temporalité débordante pour son petit monde à lui, perdu dans cette immensité.

3.4.4 LE TRAVELLING AVANT : RECENTRER LE TEMPS

Au niveau des mouvements d'appareil, le travelling avant s'est imposé à plusieurs moments dans la mise en scène. Le mouvement fluide vers l'avant propose encore une fois un outil de suspension de l'écoulement du temps si le sujet reste immobile ou impassible. L'instant s'arrête alors que la caméra glisse doucement vers l'avant, pour s'avancer vers le sujet, interrogeant la situation, recentrant notre attention vers ce qui vit là, sous ce temps suspendu. Nous entrons dans la psychologie du personnage (ou du lieu présenté) en questionnant (inconsciemment) ce rapprochement vers le sujet, mécanique par sa fluidité où l'on ne sent pas le mouvement humain derrière la caméra. De plus, ce mouvement de caméra semble à tout coup accentuer un malaise, soulevant ce questionnement auquel le mouvement d'approche semble toujours en voie d'apporter une réponse, une précision, captant l'attention. La séquence la plus marquante de cette approche est évidemment ce long dolly-avant dans la classe où la caméra passe au dessus des bureaux, ignorant les autres élèves, s'enfonçant vers l'univers mental du jeune Xavier qui est perdu dans un ailleurs, une temporalité autre. Au départ, la scène était pensée comme fixe avec une longue focale qui aurait été isolée Xavier dans l'espace. Après réflexion, j'ai opté pour un travelling avant afin de créer un glissement de l'état présent du lieu présenté à l'état mental du personnage, dans toute sa durée et son décalage à l'espace. Le spectateur s'enfonce progressivement vers un autre présent, se soustrayant au temps de la classe qui suit son cours.



Figure 13: *Ce qui fane* (2014)

Puis, s'en suit la séquence où, toujours en travelling avant, la maison vide nous est présentée, froide et calme. L'utilisation de la 24mm m'a permis de teinter la scène d'une esthétique Kubrickienne où la légère déformation des lieux et le lent mouvement d'appareil apporte une étrangeté au lieu, presque angoissante. La maison prend alors un aspect post-mortem, muséal et froid, où le temps semble être sorti de toute intervention humaine, intouchable.

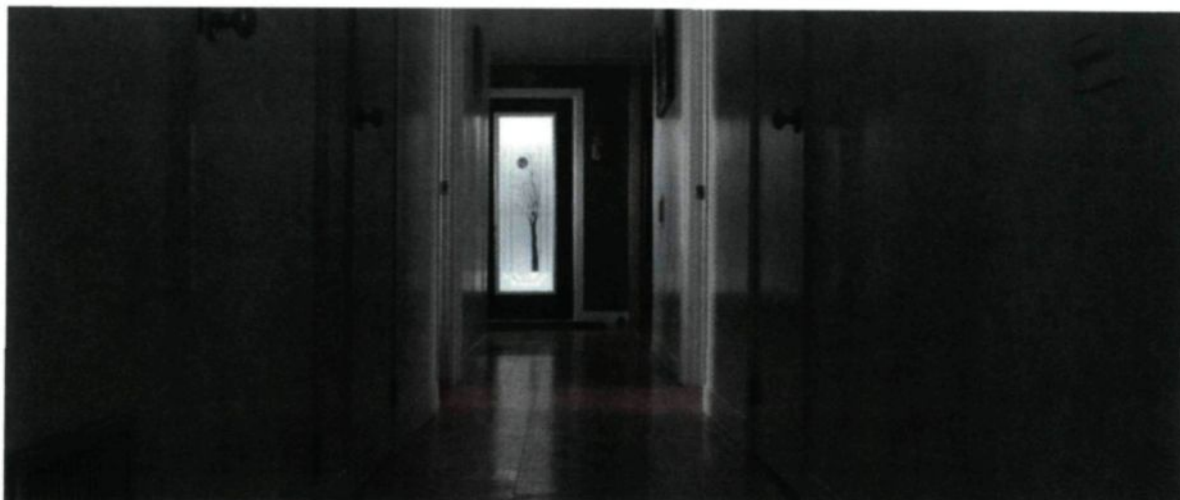


Figure 14: *Ce qui fane* (2014)

3.4.5 LE CAUCHEMAR : LA CONFUSION DU TEMPS

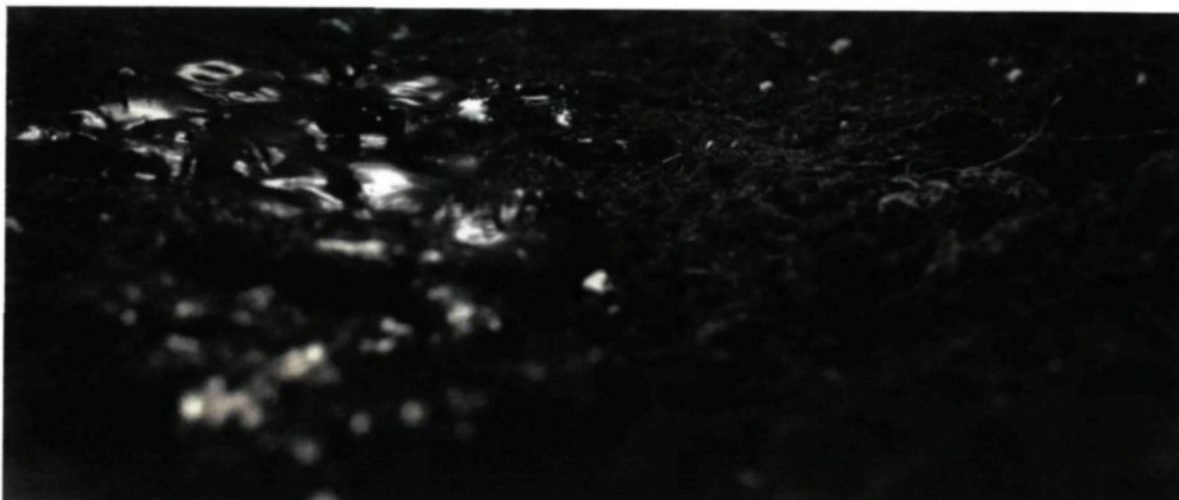


Figure 15: *Ce qui fane* (2014)

La grand-mère est belle et bien morte et la réalité de Xavier est un impossible, un éclatement à retardement de son quotidien, en attendant la découverte de son secret par le pharmacien. Et tout cela crée évidemment une prise de conscience où la mort se veut un arrêt du temps qui remet en question tout ce qui l'a précédé. Le souvenir, le passé remémoré est le dernier fil tangible qui nous rattache à l'être perdu, effacé par l'arrêt de son propre temps, de sa propre vie. La séquence du cauchemar est une représentation mentale de cet état fragile, perdu de Xavier. C'est à ce moment que l'on perd tout repère temporel au récit, entre la certitude que tout cela n'est qu'un rêve d'une nuit ou bien l'univers mental de Xavier sur quelques jours. Depuis combien de jours le corps gît-il dans la chambre? L'exemple du miroir de Tarkovsky au deuxième chapitre de ce mémoire a rendu possible la question temporelle de cette séquence. De quelle manière peut-on amener le spectateur à perdre ses repères temporels tout en restant attaché au récit? La poésie devient évidente devant l'impossibilité des images, leur éloignement du contexte narratif qui entraîne le temps vers

un ailleurs, provoquant une rupture temporelle devant le flux présent du film. Par un traitement sonore sortant de la réalité des images, mariant ralenti et temps réel, où l'esthétique des couleurs et de la lumière contraste avec celle établie, j'ai tenté d'amener le spectateur à vivre un temps autre, parallèle au récit. Le son crée ainsi une bulle temporelle, un ailleurs dans le présent de l'image. Dans la séquence du cauchemar, la voix du jeune soliste (chorale ajoutée) glisse vers un grondement aux fortes basses qui prend tout l'espace sonore et nous emporte vers ce qui peut être une inquiétude, un sombre côté de la mort. De là s'amorce une appréhension symbolique des images, acceptées dans leur forme poétique comme un rêve qui résonne sur l'histoire en cours. Une sorte de bulle temporelle se forme autour de ce qui nous est donné comme un souvenir, un rêve ou un cauchemar. C'est au retour de cette bulle que l'on perd la certitude chronologique de l'écoulement du temps narratif, confus en raison de cette rupture du présent que la séquence a provoquée. Cette même bulle est aussi présente dans la scène de la classe où la voix de la professeure et l'environnement s'efface, à mesure que la caméra s'enfonce dans l'univers mental de Xavier.

En somme, tout au long du film, l'esthétique du temps s'inscrit dans ce désir de ne pas traverser et donc de suspendre (voire de nier) l'événement difficile et confus de la mort pour le jeune protagoniste. Xavier n'accepte pas la finalité de la mort, reste accroché à un espoir naïf, voire spirituel, qu'il prend comme bouée de sauvetage face au traumatisme. Le temps se retient comme si le moment où il découvre sa grand-mère morte reste figé à ces quelques secondes auxquelles il s'accroche pour survivre devant l'écroulement de son quotidien et de ce qui reste de sa famille. Vulnérable, il est lui-même retenu par son secret

alors que le malaise s'installe. En tant que spectateurs, nous sommes conscients des faits, omniscients, témoins de son calvaire et immergés par l'étrange dilatation du temps qui contamine le récit. Cette suspension a été explorée par différents procédés stylistiques. D'abord, le mouvement d'appareil qui permet d'établir une relation au temps dans sa manière d'appréhender le contenu de l'image, notamment par le travelling avant. Ce traitement temporel par le mouvement (ou non) de l'appareil m'a autorisé à produire une rupture dans la temporalité des séquences, appuyant d'autant plus le contraste de ces choix, ressentis dans les différentes actions du film. Puis, par l'utilisation d'un temps hors de lui-même, dans l'imagerie du cauchemar permettant au film de briser sa ligne chronologique et de créer une ellipse rendant confuse la durée diégétique du film. Enfin, j'ai exploré, au travers de ce projet de création, une manière d'écrire par le prisme du temps en prenant le traitement du ressenti temporel du film comme un outil narratif, une manière de voir plus loin que le cadre, d'entrer dans l'univers du récit et dans la psychologie de ses personnages.

CONCLUSION

Le cinéaste est-il maître du temps qu'il modèle à l'intérieur de son film? Si ses choix de l'écriture cinématographique jusqu'à son montage sont assumés, voire préparés, son écoute attentive de l'écoulement du temps au tournage peut devenir un espace d'ouverture inattendu. Une attention à l'événement qui peut, une fois devant l'écran, guider le spectateur qui s'y immerge. Devant le spectateur assis sur un siège de cinéma, le présent glisse tranquillement vers celui de la diégèse qui nous emporte dans une vision du monde tierce. Au cœur de l'image et de son unité première, le plan, le cinéaste définit les balises temporelles qui emporteront le ressenti du public vers un univers entre celui qui regarde et celui qui a regardé. L'image se ressent par le temps qui se reconfigure constamment entre passé et présent tel que nous l'a démontré Didi-Huberman, permettant d'entrer en cohésion avec l'image au travers de la mémoire. Par une relation ressentie entre le point de temps du cinéaste et celui du spectateur, comme nous l'a présenté Couchot, la durée de chaque plan permet d'ouvrir les possibilités temporelles qui emportent le spectateur plus loin que la diégèse elle-même, tel qu'affirmé par Tarkovsky qui théorisait sa propre pratique. Chaque plan peut contenir en soi une forme de latence, qui peut être déclenchée par l'attente et par l'écoute devant cette image/son. Alors, pourrait-on penser, le spectateur découvre ce qui se cache dans l'œuvre, son aura (Benjamin) qui immerge le spectateur dans son propre ressenti du film, au travers de son passé et de ses expériences.

Comme nous l'avons vu, le langage temporel soutient l'œuvre à la condition d'y être étroitement lié par le sujet qu'il traite. Alexander Sokourov, dans son film *Mère et fils*,

mène le spectateur vers une contemplation de la nature forte et d'un homme en deuil, figé dans un cadre fixe qui permet d'en explorer la profondeur. La durée de son plan nous amène à y découvrir sa latence et un état du temps lourd et prenant, à l'image du deuil. De son côté, Philippe Falardeau, dans son film *Monsieur Lazhar*, joue d'une caméra à l'épaule qui ne rompt pas le temps, filmant en plan séquence l'attente suite au traumatisme de la découverte de la professeure pendue. Il suspend le temps en ne nous offrant aucune pause, aucun détour qu'un montage plus découpé nous aurait permis. Le moment s'allonge, collé à l'endroit du traumatisme. Puis, Andrei Tarkovsky, dans son film *Miroir*, transporte le spectateur dans un temps décallé, sorti du présent pour entrer dans un monde virtuel, rêvé et vaporeux. Par un décalage du son, devenu indépendant de l'image, la scène peut alors perdre son état présent pour glisser vers le virtuel. En définitive, les possibilités de mise en scène sont multiples, permettant diverses approches du langage temporel, prouvant donc que leur rapprochement au récit se doit d'être d'autant plus signifiant et précisément travaillé.

De mon côté, dans mon projet final de création, j'ai pu expérimenter une rupture du langage temporel entre un temps présent vécu comme quotidien et un temps suspendu, près de la perte de repères du jeune garçon qui a perdu sa grand-mère. En effet, en utilisant le mouvement d'appareil (ou sa fixité) comme approche à la temporalité du plan, j'ai tenté d'établir une différenciation dans le ressenti entre la période quotidienne avant la mort et le traumatisme suite à l'événement. Au travers d'une photographie naturaliste, j'ai tenté d'appuyer d'autant plus le rythme autour de l'univers du petit garçon, lié au calme transmis

par une personne âgée et d'un village rural. Enfin, dans une séquence onirique, j'ai expérimenté un ralenti et une série de plans métaphoriques permettant d'ouvrir les possibilités temporelles vers une virtualité pouvant sortir le spectateur du réel, d'en perdre ses assises temporelles.

Somme toute, ma recherche-création a été pour moi l'exploration consciente d'une approche inconsciente de l'écriture filmique. Observer mes choix, m'y confronter et en analyser la portée, m'a permis de mieux comprendre mon travail en tant que cinéaste. Les possibilités du langage temporel sont infinies et cette recherche n'en trace que quelques contours. Par contre, pour ma part, il s'agit d'une prise de conscience vers où peut mener une réflexion en amont du geste filmique. Le cinéma peut se réfléchir sous plus d'un thème, mais le temps est certainement celui qui lui donne son caractère immersif et auquel se soumet tout son univers créatif.

BIBLIOGRAPHIE

BIRO, Yvette (2007), *Turbulence and flow in film*. Bloomington, Indiana University Press, 268 p.

COUCHOT, Edmond (2007), *Des images, du temps et des machines dans l'art et la communication*, Éditions Jacqueline Chambon-Actes Sud, 314 p.

DELEUZE, Gilles (1985), *Image-temps*. Paris, Éditions de Minuit, 378 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Éditions de Minuit, 208 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Devant le temps*. Éditions de Minuit, 286 p.

DURING, Elie (2010), *Faux raccord : la coexistence des images*, Actes Sud/Villa Arson, 203 p.

GOSSELIN, Pierre, Éric LE COGUIEC (2006), *La Recherche Création: Pour une Compréhension de la Recherche en Pratique Artistique*, Presse de l'Université du Québec, 156 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1996) *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, NRF, 227 p.

TARKOVSKY, Andrei (1989), *Le temps scellé*, Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 259 p.

ZERNIK, Clélia (2006), *Un film ne se pense pas, il se perçoit: Merleau-Ponty et la perception cinématographique*, Rue Descartes 3/ 2006 (n° 53), p.102-109.

FILMOGRAPHIE

TARKOVSKY, Andrei (1975), *Зеркало (Miroir)*, 35mm, 106min.

SOKOUROV, Alexander (1997), *Mat i syn (Mère et fils)*, 35mm, 73min.

FALARDEAU, Philippe (2011), *Monsieur Lazhar*, 35mm, 95min.

APPENDICE A

SCÉNARIO CE QUI FANE VERSION 5 (VERSION DE TOURNAGE)

1 EXT. RUE DU VILLAGE - FIN DE JOURNÉE - JR1

XAVIER (jeune garçon d'environ 8 ans) marche dans la rue enneigée, deux gros sacs d'épicerie à la main. On le voit avancer vers nous de très loin alors qu'il monte une légère pente. Les sacs semblent lourds pour ses petits bras mais il semble déterminé et habitué.

2 INT. CUISINE - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - FIN DE JOURNÉE - JR1

La GRAND-MÈRE (dame de 80 ans) dort paisiblement sur son lit. La porte de la chambre est entreouverte et donne sur la cuisine. Un chapelet est accroché sur le bras d'une chaise berçante. XAVIER mets la monnaie qu'il a dans sa poche dans une petite boîte en métal rangée sur le bord de la fenêtre où quelques pots de médicaments sont alignés. Il doit monter sur un petit tabouret qui semble prévu à cet effet. Il range l'épicerie dans le réfrigérateur.

3 INT. CUISINE - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - SOIR - JR1

XAVIER et sa GRAND-MÈRE mangent à table. La GRAND-MÈRE mange tranquillement, au rythme d'une personne âgée. XAVIER mange son assiette sans parler. Il jette un coup d'oeil à sa grand-mère alors qu'elle tousse un peu. Un temps passe.

GRAND-MÈRE

As-tu arrosé l'géranium en arrivant
d'l'école?

XAVIER

Non j'ai oublié.

GRAND-MÈRE

Faut tu l'arroses sinon y va mourir
Xavier. Y va devenir toute ratatiné
comme grand-maman.

Elle sourit. XAVIER lui sourit à son tour.

GRAND-MÈRE (CONT'D)

Tant qu'on a pas à prier le St-
Esprit pour qui r'fleurisse.

XAVIER jette un coup d'oeil vers le géranium sur la petite table-buffet à côté qui a quelques feuilles brûnies.

4 INT. CUISINE - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - SOIR - JR1

XAVIER fait la vaisselle. Il est sur le petit tabouret pour être à la bonne hauteur. Le géranium est sur la petite table de la fenêtre et commence à avoir plusieurs feuilles fânées. La grand-mère se berce sur une chaise non loin de la table. Elle laisse glisser les billes d'un chapelet entre ses doigts.

5 INT. CHAMBRE DE LA G.-M. - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - MATIN - JR2

Une douce lumière entre dans la chambre par la fenêtre. XAVIER se tient prêt de la grand-mère qui semble dormir.

XAVIER
(en chuchotant pour pas la
 Brusquer)
Grand-maman.Grand-maman.

Il lui touche la main et la retire brusquement, sentant le froid de son corps raide.

XAVIER est confus, le regard troublé, les pieds fixés au sol, il se recule doucement vers la porte.

(Une partie de la scène est vue au travers d'un miroir, sorte de jeu entre le reflet et la réalité).

XAVIER, immobile, regarde sa GRAND-MÈRE, morte, au pied de la porte.

Un portrait de Jésus accroché au mur semblent regarder XAVIER.

6 INT. CUISINE/CHAMBRE - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - MATIN - JR2

XAVIER ouvre le robinet. Le géranium se trouve dans le lavabo. Il l'arrose directement sous le jet d'eau et touche la terre mouillée, comme s'il voulait que l'eau pénètre plus rapidement. Ses doigts s'encrassent dans la boue. Il referme le robinet qui continue de couler goutte à goutte.

7 INT. CUISINE - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - MATIN - JR2

XAVIER mange un bol de céréales assis à la table de la cuisine. Il a le regard fixe. Derrière lui, on distingue la chambre de la GRAND-MÈRE où l'on voit la forme de ses pieds sous les couvertures. La porte étant toujours entre-ouverte. XAVIER tient un chapelet (le même qui était sur la chaise bercante) dans ses mains toujours pleines de terre.

8 EXT. RUE DU VILLAGE PRÈS DE L'ÉGLISE- MATIN - JR2

XAVIER marche près d'un champ où de vieux arbres semblent morts. Il s'arrête un instant, regarde les arbres puis continue. On entend le son du vent qui souffle dans les arbres et de ses petits pas sur le trottoir enneigé.

9 INT. CLASSE - ÉCOLE PRIMAIRE - JOUR - JR2

XAVIER est assis à son pupitre. Il joue avec le chapelet, le regard fixe et absent. Il n'écoute clairement pas la PROFESSEURE qui donne un cours devant. Il laisse glisser entre ses mains les petites billes qu'il caresse. La PROFESSEURE écrit au tableau.

PROFESSEURE

Très bien Camille. Et si on ajoute 5 billes dans son sac mais qu'elle n'en donne seulement 3 à ses amis. Combien est-ce qu'il lui en reste?Xavier. Xavier, combien est-ce qu'il lui en reste? Si on ajoute 5 billes Xavier... Xavier?

XAVIER n'a plus conscience du monde qui l'entoure. 2 élèves derrière lui lèvent la main, impatient de donner leur réponse. L'environnement sonore est sourd, on entend que les petites billes du chapelet qui clapote sur le pupitre. En sourdine, on entend la professeure.

PROFESSEURE (CONT'D)

Xavier Gagnon!

On entend quelques ricanements d'enfants.

10 INT. MAISON DE LA GRAND-MÈRE - JOUR - JR2

Le salon vide. Le téléphone retentit dans la maison. Un autre plan de la cuisine où l'on voit l'entrée de la chambre de la grand-mère. Le géranium est en mauvais état. On distingue au travers de la porte entre-ouverte un corps sous les couvertures, immobile. Silence. Le téléphone resonance. Silence. Resonne à nouveau. Silence.

11 INT. BUREAU DE LA DIRECTRICE - ÉCOLE PRIMAIRE - JOUR - JR2

La DIRECTRICE a le téléphone en main et attends. Sur une chaise à côté du bureau, on distingue XAVIER, stressé de la voir téléphoner chez lui, où son secret dort paisiblement. Le chapelet est sur le bureau de la directrice.

XAVIER respire profondément, inquiet. Sans réponse, elle raccroche, un peu désappointée.

DIRECTRICE

Ta grand-mère prends tu encore des
marches l'après-midi?

XAVIER ne répond pas, il regarde au sol.

DIRECTRICE (CONT'D)

Xavier?

XAVIER fixe le sol, sa respiration s'accélère. On entend plus
que son souffle. Il lève les yeux vers elle.

12 EXT. RUE PRINCIPALE DU VILLAGE - PRÈS DE LA PHARMACIE - FIN
DE JOURNÉE - JR2

XAVIER marche dans la rue, son sac d'école sur le dos. Il
passe devant la pharmacie. Le PHARMACIEN sort et
l'interpelle.

PHARMACIEN

Heille mon homme, t'oublie pas
quekchose!

13 INT. PHARMACIE - COMPTOIR - FIN DE JOURNÉE - JR2

XAVIER est au comptoir de la pharmacie. Il attend. Le
PHARMACIEN s'affaire à trouver la commande de médicaments.

PHARMACIEN

Ta grand-mère va bien? Ca fait un
petit bout qu'elle est pas passée.

(silence)

Pis toi XAVIER, ca va toujours bien
à l'école?

Il se tourne vers XAVIER, voyant qu'il ne répond pas.

Ca va toujours bien à l'école?

XAVIER

Ouais.

PHARMACIEN

(en donnant le petit sac
de médicaments à Xavier)
Tiens, c'est comme d'habitude. Pis
les bleues une heure avant les
autres han.

Xavier prend le sac et s'en va.

PHARMACIEN (CONT'D)

(lui parlant alors qu'il s'en va
mais ne le voit pas)
Xavier, veux-tu que je passe te
porter chez vous, j'finis bientôt?

XAVIER ne répond pas, pratiquement déjà sorti de la
pharmacie. Le pharmacien regarde la porte se refermer.

14 EXT. RUES DU VILLAGE - FIN DE JOURNÉE - JR2

La lumière descend doucement dans le village. L'ambiance est
calme. Le ciel est d'un bleu sombre qui contraste avec les
lumières orangées du village et des maisons.

15 INT. MAISON DE LA GRAND-MÈRE - CUISINE - JR2

XAVIER est debout, fixe. Il regarde par la porte entre-
ouverte de la chambre de sa grand-mère, à peine perceptible
dans la noirceur, faiblement trahi par la lumière bleutée de
fin de journée filtrée dans les rideaux. Il avance
tranquillement jusqu'à entrer dans la chambre. Il la regarde
un instant puis va allumer la lampe de chevet. Il se couche à
ses côtés sur le lit. Il est couché de côté vers elle, en
position presque fétale (vue aérienne).

XAVIER

(chuchotant)

Faut pas qu'tu t'inquiètes. Je l'ai
arrosé.

16 INT. LIEU INCONNU - JOUR - JRX

Une main âgée entre dans la chevelure d'un jeune garçon en
gros plan et descend doucement vers ses oreilles puis ses
joues, le caressant avec tendresse.

GRAND-MÈRE (VOIX HORS-CHAMP)

C'est le petit Jésus qui va veiller
sur toi.

XAVIER (VOIX HORS-CHAMP)

Pourquoi?

Des chants d'enfants de chorale commence doucement et continue pour se couper au début de la scène 18.

17 EXT. COUR ARRIÈRE - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - JOUR - JR3

XAVIER regarde la caméra. Il la fixe, le regard perçant. Il respire fort, une douce brume sort de sa bouche dû au froid. Soudainement, il se laisse tomber vers l'arrière, sa tête sortant du cadre fixe. Il est couché en croix dans la neige. Il est immobile dans son habit de neige, enfoui dans la neige.

18 INT. MAISON DE LA GRAND-MÈRE - CUISINE/CHAMBRE - NUIT - JR3

L'eau coule goutte à goutte dans la terre du géranium (au ralenti, en plan macro). Tranquillement, l'eau coule de plus en plus abondamment mais toujours au ralenti, formant un petit torrent dans la terre.

La caméra avance lentement vers le portrait de Jésus encadré. Soudainement, les yeux de Jésus se tourne vers la caméra.

18.5 INT. SALON - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - NUIT - JR3

XAVIER se réveille en sursaut. On voit son oeil en très gros plan s'ouvrir brusquement, effaçant l'ambiance sonore de la dernière scène. Retour à une sorte de réalité. XAVIER est couché dans une cabane de coussins et couvertures qu'il s'est fait dans le salon.

19 INT. CUISINE - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - JR3

La lumière du corridor s'allume. XAVIER marche dans le corridor en pyjama vers la chambre. Coupe franche vers un plan de sa main qui ferme la porte de la chambre de la grand-mère.

20 EXT. RUE PRINCIPALE - DEVANT LA PHARMACIE - FIN DE JOURNÉE - JR4

Le PHARMACIEN sort et barre la porte de la pharmacie. En se tournant, il attend un instant, regarde sa montre, comme s'il attendait quelqu'un qui n'est pas venu. Il est pensif.

21 INT. CUISINE - MAISON DU PHARMACIEN - NUIT - JR4

Le pharmacien mange à table. Il s'arrête un instant, pensif.

22 INT. SOUS-SOL - AU SOUS-SOL DE LA MAISON - FIN DE JOURNÉE - JR7

XAVIER est couché par terre, sur des coussins. Le géranium est posé près de lui, en piteux état. Un petit lit de fortune a été fait avec des coussins. Il y a des vêtements de la grand-mère, accroché au plafond, comme pour sécher et des photos étendues sur le sol, des livres qui traînent, toute sorte d'objets religieux ou appartenant à la défunte. Des bols de céréales vides traînent avec une boîte ouverte non loin. La caméra avance vers XAVIER au travers des vêtements accrochés sur des supports au plafond aux cloisons découvertes. Les vêtements donnent l'impression d'une foule de gens sans corps, de vêtements bougeant doucement avec le courant d'air.

23 INT/EXT. MAISON DE LA G-M ENTRÉE/CORRIDOR/CHAMBRE DE LA G-M - JOUR - JR7

Le PHARMACIEN attend à la porte. Il sonne (on comprends qu'il avait déjà sonné avant). Il cogne et regarde par la fenêtre. Il tourne la poignée, la porte n'est pas barrée. Il décide d'entrer.

PHARMACIEN

Bonjour? ...Me Gagnon? ...Xavier?

Dans le salon, tout est à l'envers. La cabane de coussins est rendue à l'envers, il n'y a plus de couvertures. Il y a des bols de céréales qui traînent encore. Il continue d'avancer dans le corridor. Il est dans la cuisine. L'inquiétude monte. Il arrive devant la chambre de la grand-mère. Il pousse la porte doucement. Automatiquement, la porte s'ouvrant, il se met la main sur la bouche et le nez, l'odeur étant trop forte pour être supportée. La GRAND-MÈRE est là, gisant dans son lit, morte depuis quelques temps (environ 1 semaine). Il n'entre pas dans la chambre et referme la porte rapidement. Il voit que la porte du sous-sol est ouverte.

24 INT. SOUS-SOL - AU SOUS-SOL DE LA MAISON - FIN DE JOURNÉE - JR7

Le PHARMACIEN regarde XAVIER. On s'aperçoit que le plan de la scène 22 était une sorte de plan subjectif du pharmacien qui avançait vers XAVIER. XAVIER est évasif, stressé. Il lève tranquillement le regard apeuré vers le pharmacien qui le regarde avec empathie. Le pharmacien lui tend la main.

25 INT. SALON - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - JOUR - JR7

XAVIER est assis sur un fauteuil. Des lumières d'ambulances entrent dans la pièce. Il tient le géranium fermement dans ses mains, comme une bouée de sauvetage, il n'a plus aucunes fleurs. Dans le miroir au dessus de lui, on aperçoit le PHARMACIEN qui parle à un POLICIER. Deux ambulanciers sortent le corps de la GRAND-MÈRE, traversant le corridor jusqu'à sortir par la porte d'entrée. Alors que les policiers passent le coin, Xavier se lève, les regardant traverser le corridor. Les ambulanciers ne peuvent pas passer, XAVIER bloquant le passage avec son corps. Le PHARMACIEN s'aperçoit de la situation et s'en approche pour le faire asseoir sur le fauteuil.

26 INT. SALON FUNÉRAIRE DU VILLAGE - FIN DE JOURNÉE - JR9

Le PHARMACIEN est assis à côté de XAVIER. Des gens passent devant eux. XAVIER regarde par terre. Le PHARMACIEN le regarde, tentant de voir son état. XAVIER est sérieux, laissant baloter ses jambes qui ne touchent pas à terre. Le PHARMACIEN salue d'un signe de tête les gens qui passent. Deux dames derrière semblent parler de l'"événement".

27 INT. MAISON DU PHARMACIEN - CUISINE - SOIR - JR9

Le PHARMACIEN est en train de parler au téléphone. Il est habillé avec ses vêtements des funérailles. XAVIER soupe à la table un peu plus loin lui aussi toujours habillé chic, son veston sur la chaise.

PHARMACIEN

...Jusqu'à mercredi y'a pas de problème... Non non....J'ai pris congé....Oui....ok....Non, j'leur ai parlé ce matin, c'était correct aussi, de toute façon y voulait l'envoyer à Québec, c'est plein à Ste-Marie. ...Je sais pas....faut que je regarde ça...Ok. merci. Vous aussi.

28 INT. MAISON DU PHARMACIEN - CUISINE - SOIR - JR9

Le PHARMACIEN fait la vaisselle. XAVIER est assis au comptoir. On les voit les deux de dos. XAVIER se met à pleurer tranquillement, on le sent au haussement de ses épaules. Le PHARMACIEN se tourne vers lui et s'avance. Il le prend dans ses bras. Pendant tout ce temps, la caméra s'est doucement approchée de XAVIER en travelling très lent pour finir sur le pharmacien, en empathie au sort de XAVIER.

Sur le comptoir au fond, le géranium qui semble prendre du mieux, une petite fleur ayant ressorti.

Les chants d'enfants (même qu'au milieu du film) reprennent.

29 EXT. COUR ARRIÈRE - MAISON DE LA GRAND-MÈRE - FIN DE JOURNÉE - JRY

Même lieu que la scène où il se jette dans la neige en croix, en vue aérienne, très large. Il y a 2 traces, une silhouette du petit garçon dans la neige et une autre, plus grande d'un adulte, un à côté de l'autre. Des pas de l'un et de l'autre s'en vont vers la maison.

(FIN)

